ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

PŢ 507

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 24
1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU.
Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, ZENO VANCEA membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.
Secretari ştiinţifici de redacţie: ION CAZABAN (Teatru, Cinematografie), LUCIA ALEXANDRESCU (Muzică).
Secretar de redacţie: YVONNE OARDĂ.

La revue STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à întreprinderea ROMPRESFILATELIA, boîte postale 2 001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poştă) şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, Bucureşti, Calea Victoriei, 125.

Preţul unui abonament este de 25 lei pe an. În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei pe adresa Calea Victoriei 196, Bucureşti.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pi 507 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 24 1977

SUMAR

CENTENARUL INDEPENDENŢEI NAŢIONALE 1877—1977

MANUELA GHEORGHIU, Ecoul patriotic al filmului « Independenţa României » (1912) în conştiinţa epocii 3
EUGEN NICOARĂ, Idealul de independenţă naţională în drama romantică românească 9
MONICA SĂVULESCU, Particularităţi ale limbajului teatral în piesa istorică din ultimul deceniu 17
ION CAZABAN, Lucrări dramatice actuale dedicate luptei pentru independenţa patriei 23
IOANA MĂRGINEANU, Viziuni contemporane asupra istoriei naţionale în arta spectacolului 29

SPECIFIC CREATOR ŞI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ

OLGA FLEGONT, Teatrul popular — entitate a duratei spirituale în istoria culturii româneşti (I) 39
ELISABETA MUNTEANU, Mit şi legendă în drama de evocare istorică 51
GEORGETA MĂRTOIU, Motive dobrogene în dramaturgia naţională 63
ANA MARIA POPESCU, Istorie şi contemporaneitate în dramaturgia originală actuală 67
ILEANA BERLOGEA, Structuri ale dramei istorice şi elemente originale ale spectacolului contemporan 77

★

PAUL CARAVIA, MARILENA LUNCA, Spectacolul de teatru şi cinema din perspectiva sociologiei culturii. Comportamente ale publicului urban 87

NOTE ŞI DOCUMENTE

ADRIANA ŞIRLI, Manuscrise psaltice din veacul al XVIII-lea 125
GEORGE FRANGA, « A scolasticilor de la Blaj ... » Prima piesă de teatru românească păstrată în manuscris, 1761 141
CONSTANTIN CATRINA, Cîntecele transilvănenilor pentru independenţă naţională 142
IOAN CIUREA, Adunarea generală de la Abrud din vara anului 1900 a Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român 152
IOSIF SÎRBUŢ, Primul film românesc la Arad: « Războiul independenţei române 1877—78 » 155
OLTEEA VASILESCU, Filmul « Independenţa României » în oraşele transilvănene 157
ION CAZABAN, Piesele lui I.L. Caragiale în repertoriul teatrului românesc contemporan (1944—1976) 159

CRONICA

Teatru — teatrologie (Medeea Ionescu) 177
Viaţa muzicală (L. Constantinescu) 179
Cronica cinematografică (Manuela Gheorghiu) 181

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 1—218, BUCUREŞTI, 1977

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
MW - 11.553
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

	Cinematograful românesc contemporan (Marina Constantinescu)	185
ION ZAMFIRESCU,	*Drama istorică universală și națională* (Ana Maria Popescu)	188
MANUELA GHEORGHIU,	*Filmul și armele* (Ion Toboșaru)	190
IOAN MASSOFF,	*Teatrul românesc*, vol. VI; (Ion Cazaban)	191
A. BĂLEANU C. BĂLTĂREȚU,	*Cultura spectacolului teatral* (Ion Cazaban)	191
N. CARANDINO,	*Radiografii teatrale* (Eugen Nicoară)	193
MARIA VODĂ CĂPUȘAN,	*Teatru și mit*; (George Chiriță)	194
	Sémiologie de la représentation (George Chiriță)	196
IOANA MĂRGINEANU,	*Frank Wedekind, un precursor* (Adriana Hass)	198
LEON LEVIȚCHI,	*Studii shakespeariene*; (C. Stihi-Boos)	199
OCTAVIAN LAZĂR COSMA,	*Hronicul muzicii românești*, (C. Stihi-Boos)	203
	Enesciana, vol. I; (Vasile Șirli)	208
MACARIE IEROMONAHUL	*Opere*, vol. I, (Vasile Șirli)	208
EUGEN PRICOPE,	*Constantin Silvestri* (Lucia Alexandrescu)	209
T.T. BURADA,	*Opere*, vol. I—II (Anca Jalobeanu)	210
TIBERIU BREDICEANU,	*Scrieri* (Elena Zottoviceanu)	211

BIBLIOGRAFIE

Teatru-Muzică-Cinematografie 213

Discografie (Anca Jalobeanu) 215

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CENTENARUL INDEPENDENȚEI NAȚIONALE 1877—1977

ECOUL PATRIOTIC AL FILMULUI «INDEPENDENȚA ROMÂNIEI» (1912) ÎN CONȘTIINȚA EPOCII

MANUELA GHEORGHIU

Cinematograful românesc, ca și cel european dealtfel, și-a descoperit de timpuriu vocația istorică. Dar dacă în restul continentului primele filme de evocare a trecutului au apărut mai cu seamă din dorința realizatorilor de a demonstra și exploata la maximum disponibilitățile spectaculare ale tinerei arte, pionierii noștri au înțeles de la început să abordeze genul în funcție de rezonanțele lui *patriotice*, prin două filme cu subiect istoric: *Războiul 1877—1878 româno-turc* și *Independența României* de asemenea subintitulat: Războiul româno-ruso-turc.

Realizarea și succesul acestuia din urmă a conferit cinematografului neașteptata valoare a unei arme de propagandă patriotică. « Am convingerea că filmul Independenței va sluji României făcînd lumii din ambele continente un curs emoționant al istoriei renașterii noastre la viața de stat liber și de factor însemnat în politica din Balcani» [1] nota, la cîteva zile după premiera filmului lui Grigore Brezeanu, un cronicar de la *Adevărul*, în timp ce un confrate de la *Viitorul* exclama și el entuziasmat: « Cum n-am saluta cu multă satisfacție un film care, menit să desfășoare în fața noastră scenele războiului care ne-au făcut să fim ceea ce sîntem astăzi. Și ce poate fi mai prielnic gîndurilor bune și nobilelor porniri decît reproducerea evocatoare a luptelor în care eroii ce ne-au făcut o țară liberă se văd cum mor și cum învingu» [2].

Deși film de război, *Independența României* este integrat îndeobște în categoria mai largă a filmului istoric. Este locul să remarcăm că în primele decenii de existență a cinematografului românesc, proporțional cu ansamblul producției, filmul de război a fost mult mai des abordat decît cel istoric, fenomen invers celui înregistrat pe plan mondial. De ce această neașteptată predilecție a cineaștilor noștri pentru temele de inspirație belică, într-o vreme cînd în lume era la modă, dimpotrivă, evocarea istorică romanțată? Întrucît era figura Ecaterinei Teodoroiu mai « cinematografică» decît a lui Ștefan cel Mare, ori luptele de la Mărășești mai vrednice de adus pe ecran decît bătăliile domnitorilor noștri cu turcii? Explicația o găsim în lipsa endemică de capital și în precaritatea înzestrării tehnico-materiale, care i-au constrîns pe regizori să evite reconstituirile de epocă. În cadrul producției noastre artizanale, construirea de decoruri, confecționarea de costume și accesorii, recrutarea figurației, reprezentau tot atîtea probleme insolubile. Și dacă cu oarecare ingenio-

[1] E. D. Fagure, *Fapte și observații. Filmul războiului* în *Adevărul*, 3 septembrie 1912.

[2] Gr. Tăușan, *Războiul — film de cinema*, în *Viitorul*, 17 sept. 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zitate din partea cineaştilor se putea încropi relativ lesne un film de război numai din filmări în exterior cu aportul armatei, pentru evocarea trecutului, subterfugiul nu mai funcţiona. Iată de ce, între 1912 şi 1929, anul apariţiei filmului *Iancu Jianu* — primul din ciclul haiducesc al lui Horia Igiroşanu —, cu excepţia *Cetăţii Neamţului* produs în 1913 de Leon Popescu, *Istoria* a fost prezentă pe ecranele noastre exclusiv prin intermediul filmelor de război. E firesc deci ca, respectînd ordinea cronologică, să le cuprindem în primul rînd pe acestea.

« Cine ar fi visat la 1877 că, după 35 de ani, românii întruniţi în săli, privind un joc de lumini pe o pînză, vor retrăi fiorii războiului care ne-a dat neatîrnarea », scria în 1912, referitor la *Independenţa României*, un cronicar al ziarului *Gazeta ilustrată*, exprimîndu-şi admiraţia fără rezerve pentru faptul că subiectul nu fusese tratat « sub forma unei drame banale ci sub aceea grandioasă a învierii unor pagini de istorie » [3].

Închinat vitejiei, patriotismului şi spiritului de sacrificiu ale soldaţilor români, filmul lui Grigore Brezeanu şi Leon Popescu trata războiul româno-ruso-turc cu o vigoare şi o amploare a viziunii de-a dreptul surprinzătoare, chiar şi faţă de nivelul mondial al artei cinematografice de pe atunci. Aşa se explică în bună parte şi tonul entuziast al recenziei publicate de *Ciné-Journal*, după premiera pariziană: « Iată cum astăzi, după ani de triumf, cinematograful altădată mediocru sau dispreţuit se ridică pe culmi deconcertante. El intră în istorie în adevăratul sens al cuvîntului de vreme ce a izbutit să înregistreze, spre a ni le restitui în plenitudinea adevărului lor, evenimentele cele mai importante din viaţa popoarelor, *istoria naţiunilor* (s.n.). Cel mai frumos exemplu al nobilelor sale virtuţi se afirmă cu o operă prodigioasă realizată în România de artiştii şi regizorii « Societăţii Filmelor de Artă din Bucureşti » [4].

În cariera lui Grigore Brezeanu, realizarea acestei ample superproducţii a constituit fără îndoială faţeta cea mai strălucitoare, momentul de apogeu al activităţii pionierului nostru. Şi totuşi, la apariţia filmului în Bucureşti, nici programul şi nici reclama, nu-i menţionau numele. Dealtfel, nici numele interpreţilor nu figurează în programe, toţi fiind înglobaţi în menţiunea « cu participarea actorilor de la Teatrul Naţional ». În schimb, pe copertă apare portretul producătorului Leon Popescu. Desigur că sacrificiile materiale făcute de acesta din urmă, justificau elogiile ce i se aduceau, iar el şi-a mărturisit gratitudinea faţă de colaboratori dăruind actorilor care formaseră asociaţia iniţială cîte un inel de aur, în amintirea filmului. Inelul dat lui Vasile Toneanu se păstrează şi astăzi la Muzeul Teatrului Naţional. Pe el e gravată o stemă, ca pe vechile peceţi domneşti. Este stema României din 1912, dar pe scutul central se înlănţuie iniţialele L.P. iar deviza ţării e înlocuită cu emblema « Film de Artă Leon Popescu » ! . . .

Nu ştim dacă producătorul i-a oferit şi lui Grigore Brezeanu un asemenea inel, dar totul arată că acesta a fost profund dezamăgit de modul cum se minimaliza contribuţia sa în realizarea filmului, dovadă tonul destul de amar al interviului acordat *Rampei* cîteva luni mai tîrziu: « Visul meu ar fi să întemeiez o casă de film. M-am încredinţat însă că aceasta e imposibil. Lipseşte mai întîi un capital mare. Iar fără bani nu se poate rivaliza cu casele străine. Pe urmă nu avem actori, căci cei de la Naţional sînt ocupaţi cu teatrul, iar restul sînt de a treia mînă. Şi ca să fii actor bun de cinema, trebuie să fii înainte de toate inteligent. Ori la noi, actorii inteligenţi se numără pe degete. Şi în sfîrşit o casă de filme, după părerea financiarilor noştri, e ceva în afară de artă, ceva de domeniul agriculturii sau al C.F.R. Am renunţat deci, cu mult regret, la visul acesta » [5].

După cum se vede, o serie de judecăţi aspre şi de afirmaţii excesive (chiar şi cei 400 000 lei ai lui Leon Popescu i se păreau un capital prea mic) care, ca şi patetica declaraţie de renunţare din final, nu se explică decît prin tristeţea unei decepţii ascunse.

Din fericire, Brezeanu nu s-a ţinut de făgăduială şi n-a abandonat cinematograful, consacrîndu-i de fapt tot restul scurtei sale vieţi. Chiar înainte de apariţia pe ecrane a *Independenţei României*, atunci cînd probabil filmările se încheiaseră şi se pregătea expe-

[3] E. D. Fagure, *op. cit.*
[4] *Ciné-Journal 1912*, nr. 201, 29 iunie 1912.
[5] *Mişcarea noastră cinematografică*, în *Rampa*, 13 aprilie 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dierea peliculei la Paris pentru executarea copiilor standard, presa [6] anunţă că în curînd se va deschide marele cinema de vară « Rex », în Calea Vitoriei, sub direcţia d-lui Grigore Brezeanu. Iar în septembrie 1912, în timp ce *Independenţa României* rula la « Eforie », ziarele vesteau că întreprinzătorul cineast preluase reprezentanţa unei companii engleze de *ecrane luminoase Radium*, despre care însă nu avem nici o altă dată).

Preocupaţi să nu denatureze nici o clipă adevărul faptic, scenariştii alternează momentele cheie din desfăşurarea acelui patetic crîmpei din epopeea naţională cu elemente de ficţiune pentru care, prudenţi, au preferat să apeleze la girul unui autor clasic. Inspirîndu-se din popularul ciclu de poezii compuse de Vasile Alecsandri pe marginea campaniei din 1877, ei au preluat de acolo cîteva idei şi mai ales cîţiva eroi, astfel încît anumite secvenţe — plecarea « celor nouă şi cu sergentul zece », moartea lui Cobuz, întoarcerea lui Peneş acasă — ilustrează parcă versurile bardului de la Mirceşti. Dacă astăzi, dintr-o perspectivă strict contemporană, *Independenţa României* ne apare ca o operă istorică, nu încape îndoială că pentru publicul aflat în sală la premieră el va fi avut rezonanţe care aduceau pe ecran un conflict încă proaspăt în memoria generaţiilor adulte. Nu-i de mirare că reacţia sălilor a fost tumultuoasă, după cum povesteşte şi Jean Mihail, martor ocular al primelor reprezentaţii: « În dosul ecranului, un gornist de la regimentul de infanterie suna atacul, în timp ce toboşarul, înarmat cu toba mare a fanfarei militare, bătea năprasnic, imitînd loviturile de tun. În sală erau vreo 20 de soldaţi aduşi anume sub comandă să strige « ura » ! la scenele de atac. Dar împreună cu ei chiar şi unii oameni în toată firea strigau cît îi ţinea gura. Ambianţa sonoră era realizată şi sentimentul patriotic se încingea la maximum » [7].

Să nu uităm că în 1912 autorii şi spectatorii filmului erau mai aproape în timp şi ca mentalitate de războiul din 1877 decît ne-am afla noi astăzi faţă de primul conflict mondial.

Că intenţia realizatorilor a fost sesizată prompt de spectatori ne-o dovedeşte şi emoţia stîrnită în rîndurile populaţiei transilvănene, care a vibrat la chemarea patriotică implicită a imaginilor. « De mult nu s-a pomenit la noi <. . . > un entuziasm ca cel ce s-a ridicat prin reprezentările filmului *Războiul pentru independenţă* eternizat de actorii Teatrului Naţional din Bucureşti şi Armata română <. . . >. În relaţiile noastre curioase, cînd nu ne este dat să-i vedem pe aceşti actori care sînt şi ai noştri <. . .> trebuie să fim recunoscători celor care ne-au făcut să putem gusta această genuină artă românească în forma reprezentaţiilor de cinematograf » [8].

Elanul naţional de care s-au simţit animaţi transilvănenii la vizionarea imaginilor *Independenţei* s-a vădit nu numai în timpul proiecţiilor, ci uneori şi după aceea, cînd la ieşirea din săli avîntul patriotic al spectatorilor a izbucnit năvalnic, în adevărate manifestaţii de stradă. Cu acea ocazie cinematografia română îşi aducea astfel, pentru întîia dată, o tulburătoare contribuţie la pregătirea psihologică a maselor în vederea împlinirii unui act istoric.

Fără îndoială că o parte din succesul de public s-a datorat şi prestigioasei echipe de actori ai Teatrului Naţional, care a participat cu dăruire la filmări. Fără ei « opera aceasta n-ar fi avut efectul pe care îl are. Eroii şi conducătorii trăiesc în carne şi oase în faţa noastră. Peruchierul <. . . > a creat capetele — regele, Kogălniceanu, Brătianu, Ţarul, Marele duce Nicolae etc., — cu o putere de asemănare care te face să tresari » [9]. (Pentru noi, de bună seamă, această asemănare are mai puţină importanţă din moment ce sub stratul de grimă căutăm dimpotrivă să distingem trăsăturile marilor noştri interpreţi de la început de veac, chipurile lor eternizate de memoria peliculei.) În afară de talent şi dăruire, arta cinematografului reclama însă din partea actorilor şi o serie de noi calităţi, un stil interpretativ specific, ce nu putea fi însuşit decît la capătul unor experienţe repetate. Era deci inerent ca în acest prim film trupa Naţionalului să aducă gestica retorică şi pozele emfatice tipice jocului de scenă al

[6] *Rampa*, 4 mai 1912.
[7] Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, Bucureşti, 1967, p. 11.
[8] *Revărsat de zori*, Lugoj, august 1913.
[9] E. D. Fagure, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vremii, lucru dealtfel remarcat şi criticat de presa vremii. « Actorii care au organizat spectacolul, obişnuiţi cu efecte individuale şi cu mania *să joace*, n-au priceput să sînt cazuri, şi aici era unul, cînd cel mai cumplit efect îl dă muţirea, nemişcarea, religiozitatea în faţa morţii » [10]. Din fericire întreg filmul fiind alcătuit mai mult din planuri generale, această perspectivă de ansamblu a estompat oarecum teatralismul interpretării.

După cum putem constata noi înşine din copia păstrată, în *Independenţa României* există o serie de neîmpliniri şi de naivităţi inerente oricărei *opera prima* şi cu atît mai mult unei *opera prima* absolute a cinematografului românesc. Lipsa de experienţă a realizatorilor s-a vădit mai ales în « mici » neglijenţe sau scăpări care văzute prin ochiul necruţător al camerei de luat vederi căpătau suficientă greutate pentru a distruge dramatismul unei scene şi a stîrni zîmbete în sală. De pildă, solemnitatea întîlnirii dintre Peneş şi regimentul soldaţilor ruşi era întreruptă de neaşteptata apariţie în cadru a unei . . . locomotive. Dar faptul că « Valea Plîngerii, care ar fi putut impresiona atît de puternic ‹. . .› a fost ridiculizată prin soldaţi care se tăvăleau ca apucaţi de holeră » [11], sau că în unele secvenţe « morţii rîd şi se retrag tîrîş de sub copitele cailor în timp ce ofiţerii privesc ca la paradă asalturile în care viaţa lor ar fi să fie în pericol » [12], nu umbreşte totuşi cu nimic marele şi nepreţuitul merit al *Independenţei României*, acela de a fi precursor al *realismului* în domeniul filmului istoric.

Dacă am privi un tablou sinoptic al peliculelor de ficţiune apărute în 1912 pe ecrane în întreaga lume, am remarca de îndată absenţa cvasitotală a dimensiunii realiste, rezervată aproape în exclusivitate actualităţilor. Şi totuşi, pînă în 1912 — anul prezentării în Italia al faimosului *Quo vadis* al lui Guazzoni — în scurta evoluţie a genului existaseră cîteva antecedente promiţătoare. Încă de la începutul veacului, englezul Williamson, unul dintre promotorii vestitei « şcoli de la Brighton », turnase în maniera sa realistă primele aşa-numite « reconstituiri istorice »[13], — *Attack of a China Mission* (1900) şi *The Soldier's Return* (1903), lansînd un nou tip de film ce avea să fie reluat ulterior pe continent şi în America. Dar cuceririle « şcolii de la Brighton » fuseseră prea curînd date uitării şi textura realistă a reconstituirilor se pierduse treptat, înlocuită de stilul teatral, pompos şi fantezist lansat de societatea franceză « Le film d'art » cu *L'assassinat du Duc de Guise* al lui Le Bargy. În 1910—1912, piaţa internaţională era literalmente invadată de filme turnate în întregime între pereţii studiourilor, departe de lumina soarelui, departe de *plein air*-ul utilizat odinioară de pionierii englezi. Descoperind în paginile istoriei un izvor nesecat de subiecte, cineaştii europeni, ca să nu mai vorbim de cei americani, a căror fantezie o întrecea chiar pe a lui Meliès, dezlănţuiseră o adevărată campanie de « valorificare filmică » a trecutului omenirii. *Pasiunile*, *Crucificările*, *Istoriile galante* inspirate din zilele glorioase ale Romei antice, ale Regelui Soare sau ale lui Henric al VIII-lea, erau prilej de montări fastuoase, grandilocvente, de factură net teatrală, realizate după un cod estetic din care noţiunea de *autenticitate* părea să fi dispărut cu desăvîrşire, sugrumată de lanţul anacronismelor.

Fireşte că într-un asemenea context, apariţia *Independenţei României*, cu minuţioasa rigoare a reconstituirilor şi cu respectarea sobră a evenimentelor descrise, însemna un pas înainte pe linia eliberării tinerei arte de servituţile teatrului. Cum nu dispuneau de un studio şi nici măcar de posibilitatea construirii unor decoruri în aer liber, realizatorii s-au văzut obligaţi să-şi conceapă filmul numai în exterioare, cu excepţia secvenţei consiliului de la palat şi a celei în care ţarul Alexandru al II-lea înapoiază sabia lui Osman Paşa. În aceasta din urmă, decorul din pînză al unei încăperi fusese împrumutat probabil din recuzita teatrului.

În chip neaşteptat însă, lipsa condiţiilor tehnico-materiale s-a dovedit salutară: stilul *plein air* impus de împrejurări a conferit întregii opere un caracter de realism robust şi sobru. În episoadele de front, permanenta prezenţă în cadru a pămîntului plesnit

[10] *Viitorul*, 7 septembrie 1912.
[11] *Viitorul*, 19 septembrie 1912.
[12] *Viitorul*, 7 septembrie 1912.
[13] *Georges Sadoul*, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, 1964, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de uscăciune, ţarina cu bulgări zgrunţuroşi sub cerul plumburiu de toamnă, apar ca indiscutabile elemente dramatice pe care camera de filmat le exploatează abil. Impresionantă prin forţa ei este şi secvenţa intitulată sugestiv « Tristul convoi »: cadrul fix înfăţişează la început peisajul dezolant al unei cîmpii troienite de nea, apoi, din stînga ecranului, dintr-o pădurice, precedat de un pîlc de călăreţi, se iveşte şirul mizer al prizonierilor turci. Contrastul dintre albul zăpezii şi pata întunecată a convoiului dă un remarcabil efect plastic, amintind vizibil de desenele făcute la faţa locului de pictorul Nicolae Grigorescu în timpul campaniei de la 1877. Pentru o dată, figuranţii şi-au jucat cu toată seriozitatea rolurile şi, luat în ansamblu, momentul este într-adevăr patetic, strecurînd o notă gravă, de acuzare a tragediei războiului.

Dacă din punct de vedere stilistic realismul a fost poate un factor fortuit, nu acelaşi lucru îl putem afirma despre conţinutul de idei al filmului, deoarece Grigore Brezeanu şi Leon Popescu au pornit de la început cu ideea fermă de a nu ştirbi cu nimic slova istoriei. « După mărturisirea persoanelor competente, această cinematografiere e menită să întreacă în *realitate (s. n.)* « . . . » cele mai frumoase şi mai lungi filme din lume »[14], scria la o lună după primul tur de manivelă, un reporter al *Gazetei ilustrate*. Revelatoare se dovedeşte şi iniţiativa de a publica în programul de sală, tipărit pentru premieră, o suită a momentelor-cheie ale acţiunii, cu menţionarea datei exacte a evenimentelor respective.

De asemenea, pentru o reconstituire cît mai fidelă a scenelor de război, realizatorii au apelat la colaborarea competentă a unor consilieri militari, obţinînd pentru figuraţie cîteva unităţi de oaste adevărată. « Ofiţerii Statului Major au condus ei înşişi trupele şi concursul lor a asigurat filmului principala lui calitate — sinceritatea istorică. În scenele care constituie episoadele marii campanii din 1877 figurează peste 80 000 de soldaţi înveşmîntaţi în uniforme autentice »[15]. Trebuie să recunoaştem că o asemenea participare masivă a unui corp de armată conferea filmului un caracter de veritabilă *superproducţie*.

Faptul că în aceste secvenţe de luptă mişcarea maselor n-a mai fost improvizată la întîmplare, cum se obişnuia pînă atunci în majoritatea cinematografiilor din lume, ci s-a făcut conform legilor tacticii militare, după un plan dinainte stabilit, s-a dovedit avantajos şi din punct de vedere al plasticii imaginii. Permanenta mobilitate a planului doi i-a sporit simţitor virtuţile expresive permiţînd un remarcabil montaj în cadru şi izbutite compoziţii pe diagonală. De pildă, într-o secvenţă realmente extraordinară, intitulată « Asta-i muzica ce-mi place », figuranţii sînt dispuşi în adîncimea cadrului, pe şase planuri succesive, pînă pe creasta costişei ce blochează orizontul, procedeul de desfăşurare simultană a acţiunii pe două pînă la şase planuri fiind reluat şi în scena înaintării turcilor, a horei printre corturi sau a ţintuirii drapelelor.

Îndemînarea şi simţul plastic ale operatorului Daniau s-au vădit în alegerea locurilor de filmare, în compunerea cadrelor şi în frumuseţea naturală a peisajului. La « Trecerea Dunării », panglica argintie a apei contrastează, ca într-o gravură, cu negrul bărcilor şi al uniformelor soldaţilor de la vîsle. La podul de la Vidin unghiul de filmare ales transformă arhitectura de bîrne într-un savant joc de planuri şi umbre. În sfîrşit, momentul capitulării turcilor a fost reconstituit pe coama unor dealuri muşcate de viroage, printre care combatanţii se strecoară, urcînd şi coborînd, ca o puzderie de furnici negre pe pămîntul cenuşiu şi nepăsător.

Pentru un film de debut, puse în balanţă, virtuţile întreceau cu mult lipsurile. Poate şi pentru că realizatorii au ştiut să îngemăneze sinceritatea vibraţiei patriotice cu realismul expresiei cinematografice. De aceea ziariştilor vremii le-a fost dat să vadă « ceea ce e mai rar la noi: sala întreagă în delir aplaudînd cînd filmul arată eroismul soldaţilor noştri la Griviţa şi fazele luării, pierderii şi reluării redutelor ‹ . . . ›. De obicei publicul nostru este rece şi nepăsător. Ei, bine, l-am văzut vibrînd de entuziasm »[16].

Primă filă a epopeii cinematografice naţionale, *Independenţa României* stabilise şi două dintre trăsăturile fundamentale ale filmului istoric românesc: *realismul* şi *preocuparea*

[14] *Gazeta ilustrată*, 15 martie 1912.
[15] *Ciné-Journal 1912*, nr. 199, 15 iunie 1912.
[16] *Gazeta ilustrată*, 15 septembrie 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru funcţia educativă. Imediat după premieră, presa a subliniat valoarea morală a realizării. « Acum vedem cît fond etern şi clar şi înalt zace în sufletele noastre şi cît sîntem de recunoscători cinematografului care a reuşit să facă o educaţie patriotică în chip agreabil » nota în 1914 un cronicar anonim în articolul *Războiul şi arta cinematografică*, articol ce începe cu o tulburătoare afirmaţie: « valoarea cinematografului am înţeles-o în toată a ei integritate acum, cînd scenele emoţionante se înşiruiesc pe ecran pentru a face ca inimile noastre să palpite » [17]. Păcat că nu ştim cui aparţin aceste rînduri care semnalau cu multă acuitate un fenomen ce avea să se verifice ulterior şi pe plan european, odată cu izbucnirea Marelui Război: pătrunderea definitivă a cinematografului în conştiinţa publică odată cu apariţia filmelor de război. Clipa cînd cinematograful a abordat tema de arzătoare actualitate a războiului cu multiple implicaţii sociale, politice şi educative, a coincis cu aceea în care el şi-a cucerit fără drept de apel statutul de artă. În 1931, criticul francez Alexandre Arnoux avea să recunoască şi el, într-un articol apărut în *Revue du cinéma* [18], că pentru generaţia lui momentul revelaţiei cinematografului a coincis cu însăşi declanşarea conflagraţiei din 1914. Din această perspectivă, prezenţa constantă în producţia noastră a filmului de război confirmă preocuparea cineaştilor români pentru a conjuga esteticul cu eficienţa civică a operei de artă şi implicit ancorarea producţiei româneşti în actualitatea politică a epocii.

L'ÉCHO PATRIOTIQUE DU FILM « *INDEPENDENŢA ROMÂNIEI* » (L'INDÉPENDANCE DE LA ROUMANIE) – 1912 – DANS LA CONSCIENCE DE L'ÉPOQUE

RÉSUMÉ

En 1912, un groupe d'acteurs du Théâtre National de Bucarest réalisaient, sous la direction du jeune cinéaste Grigore Brezeanu, une superproduction historique inspirée de la guerre de 1877. Intitulé *Independenţa României*, ce film marqua une étape importante dans la série des films historiques européens par sa vision réaliste et son souci d'authenticité historique; il remporta lors de sa présentation un immense succès au milieu du public autant que des critiques. Sa portée patriotique a été particulièrement vive en Transylvanie, qui à l'époque se trouvait sous la domination de l'Empire autrichien. Devant les images qui évoquaient une page extrêmement émouvante de la lutte du peuple roumain pour la liberté et l'indépendance nationale, les spectateurs ont ressenti une violente émotion, comprenant la signification actuelle du film. De ce fait, le cinéma devenait un allié de l'histoire, car en 1918 la Transylvanie allait être réunie à la Roumanie.

[17] *Viitorul*, 18 iulie 1913.
[18] Alexandre Arnoux, in *La Revue du cinéma*, 1 mai 1931, p 3–5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IDEALUL DE INDEPENDENŢĂ NAŢIONALĂ ÎN DRAMA ROMANTICĂ ROMÂNEASCĂ

EUGEN NICOARĂ

Într-o epocă istorică de mare efervescenţă, punctată de evenimente memorabile — revoluţia de la 1848, Unirea principatelor, domnia lui Cuza, participarea la războiul din 1877—78 care avea să aducă recunoaşterea independenţei ţărilor române — era firesc ca una din preocupările majore ale literaturii şi artei noastre s-o constituie militarea pentru un deziderat de eminentă însemnătate cum a fost neatîrnarea. Şi era firesc ca acest ideal să fie oglindit prin intermediul unor momente importante ale istoriei naţionale, subliniindu-se ca o dominantă dintotdeauna această aspiraţie pe altarul căreia s-a vărsat mult sînge eroic. Doi dintre scriitorii noştri de primă mărime — Hasdeu şi Alecsandri — primul în *Răzvan şi Vidra*, al doilea în *Despot Vodă*, au realizat emoţionante mărturii pe această temă. *Răzvan şi Vidra* prin conturarea unui amplu tablou social caracterizat prin inechitatea, abuzurile şi cruzimea clasei dominante, pe de o parte, şi sărăcia, lipsa de drepturi şi suferinţele celor exploataţi pe de altă parte, *Despot Vodă* prin opoziţia faţă de spiritul de căpătuială străină, altoit pe tărîmul trădării boierilor dinlăuntrul ţării şi mai ales prin lupta vehementă împotriva vînzătorilor de ţară, servesc cu devotament acest ideal nepreţuit.

De la prima replică, Răzvan se vădeşte un om de remarcabilă complexitate. Hasdeu, ca şi Goethe, consideră complexitatea unul din principalele atribute ale personalităţii umane. Aceasta, pentru a putea să se constituie, trebuie să posede capacitatea de a vedea dincolo de aparenţe, în domeniul esenţelor, singurele în stare să adăpostească adevărul atît despre om cît şi despre realitatea înconjurătoare. A nu te lăsa amăgit de luciul de la suprafaţa lucrurilor, a sonda sfera care de obicei rămîne invizibilă, nu fiindcă e prin firea sa astfel ci pentru că e nevoie spre a ajunge la ea de o privire pătrunzătoare, asociată cu o vie inteligenţă şi cu o ştiinţă pe care numai cultivarea temeinică o poate conferi, e o caracteristică a oamenilor care pot deveni reprezentativi. Răzvan distinge că dincolo de evlavia afişată de Sbierea se află o natură umană dintre cele mai înfeudate patimilor, dar asta nu-l împiedică să dorească să-i restituie punga pierdută [1].

Adevărata complexitate umană e totdeauna dreaptă. Relaţiile stabilite între ea şi lume sînt întemeiate pe adevăr şi pe necesitatea de a restabili legăturile firesti între lucruri. Răzvan, auzindu-l pe Sbierea susţinînd că n-are nici un ban, socoteşte că punga găsită nu-i aparţine acestuia. Şi aşa şi era. Tabloul, foarte posibil, imaginat de Răzvan, e cutremurător şi dă măsura relaţiilor sociale existente în epocă.

« Douăzeci şi toţi cu găuri! Parc-ar fi să-mi povestească
Cum se dezmierdau, sărmanii, în salba sărbătorească,
Pe-un grumaz de ţărăncuţă, grăsuliu şi răsfăţat,
Pîn' ce gheara ciocoimii din carne i-a înhăţat! . . . » [2].

[1] B. P. Hasdeu, *Răzvan şi Vidra*, Bucureşti, 1963, p. 7. [2] *Ibidem*, p. 8.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 9—15, BUCUREŞTI, 1977

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel mai bun martor şi cel mai bun acuzator totodată al necruţătoarei situaţii sociale este cel care posedă rolul de vehicul al tuturor viciilor şi inechităţilor, banul însuşi. Dacă acesta ar putea vorbi, faptele dezvăluite ar şubrezi numeroase autorităţi, ar destrăma multe aureole, ar pune la stîlpul infamiei pe indivizi de teapa lui Sbierea [3].

Sentimentul justiţiei care îl însufleţeşte pe Hasdeu, formulat încă din poezia dedicată soţiei sale, care deschide drama, va răzbate constant, constituind un adevărat fundal al desfăşurării piesei. Cu o tărie pe care o au oamenii întregi, a căror deplinătate e un rezultat al armonizării contrariilor, nu printr-o dulceagă împăcare efemeră, ci prin punerea în mişcare a celor mai eficiente energii îndreptate spre un ideal atotstăpînitor, scriitorul, ca dealtfel şi personajul său, Răzvan, militează pentru abolirea tuturor cauzelor care determină înspăimîntătoarea realitate. Discuţia pe care viitorul domnitor o are cu Tănase e edificatoare în acest sens.

« TĂNASE: Dar aceşti bani, măi băiete, vor fi un lucru . . . furat.
RĂZVAN: Aşa-i! Tocmai! Ai dreptate! Ai vorbit adevărat!
Toţi banii din ţara noastră poartă, moşule, pe sine
Semnul furilor ce-i pradă, printre lacrimi şi suspine,
De la noi, de la opincă, de la omul cel sărman,
Ş-apoi nu vor să ne-arunce în obraz un gologan!
Zburători ce sug în umbră! Javre, moşule, d-acelea
La cari omenească-ţi pare numai faţa, numai pielea,
Iar sufletul pe dobîndă fu luat de la Satan,
Cu tocmeală să se-ntoarcă mai murdar şi mai viclean! . . . [4] »

Pe cît de crîncenă e lăcomia celor aflaţi la polul împilării, pe atît de generoasă, de cald înţelegătoare e atitudinea celor pe care nenorocirile şi vitregiile de tot felul n-au izbutit să-i dezumanizeze, ci, dimpotrivă, le-au dat o mai profundă înţelegere a lucrurilor, o solidaritate nu numai la rău ci şi la bine. Punga cu galbeni pe care Răzvan i-o dă lui Tănase e refuzată de acesta, reţinîndu-şi doar unul din cei douăzeci, cu sfatul de a împărţi ceilalţi altor nevoiaşi [5].

Pe aceeaşi linie militant demascatoare se înscriu şi catrenele compuse de Răzvan şi lipite de acesta la vedere. Natură însetată de dreptate, niciodată mulţumit cu jumătăţi sau sferturi de măsură, posedînd curajul omului conştient de propria sa valoare, valoare în numele căreia e convins că are obligaţia de a pretinde tuturor să iasă dintre limitele neputinţelor de tot felul, Răzvan îşi expune limpede crezul politic. Nu întîmplător primul vizat de cele ce se întîmplă este domnitorul însuşi, infirm nu atît prin beteşugul care îl însemnă, cît prin cumulul de slăbiciuni morale care îl caracterizează. Trist este că aceste slăbiciuni se răsfrîng asupra ţării, a cărei stare jalnică e nespus de dureroasă, în timp ce boierii, practic nesupravegheaţi, necunoscînd nici o oprelişte, nu fac altceva decît să-şi rotunjească veniturile pe cele mai diverse căi, toate însă în detrimentul oamenilor sărmani. Zbuciumul şi vaietele lor se pierd în gol deoarece nimeni — nici în cer (sfinţii rămîn surzi) nici pe pămînt — nu le vine în ajutor [6]. Concluzia acestui adevărat manifest politic e clară. Cei ce sînt răspunzători de mizeria ţării, de cortegiul nesfîrşit de privaţiuni trebuie să fie îndepărtaţi, şi nu oricum şi oriunde, ci în acel teritoriu unde imaginaţia umană i-a aşezat pe « campionii » fărădelegilor de tot felul, în infern [7].

Posedînd balanţa capabilă să cîntărească cu obiectivitate valoarea lucrurilor şi ştiind în acelaşi timp şi preţul lor, unii au balanţa dar nu ştiu preţul, alţii cunosc preţul dar nu posedă balanţa, rău deopotrivă de însemnat fiindcă de obicei fiecare socoteşte că are şi ceea ce îi lipseşte şi se erijează în judecător! Posedînd deci şi balanţa şi cunoscînd şi preţul lucrurilor, Răzvan nu poate lăsa să sufere altul pentru o faptă săvîrşită de el [8].

Acest atribut, care nu-i altceva decît *omenia* ca expresie a umanităţii inclusă între hotarele unei existenţe individuale, dă întreaga măsură a lui Răzvan [9]. E o omenie care

[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem*, p. 11—12.
[5] *Ibidem*, p. 13.
[6] *Ibidem*, p. 18, 20.
[7] *Ibidem*, p. 22.
[8] *Ibidem*, p. 26.
[9] *Ibidem*, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

n-are drept temei un sentiment izolat, ci o multitudine de stări sufletești a căror dominantă o reprezintă implicarea în soarta tuturor ca într-o viață personală. Numai o astfel de implicare este capabilă să dea dimensiunile exacte ale valorii umane. E pusă, de asemenea, funcția pe care trebuie s-o îndeplinească puterea socială chemată să facă justiție. Încrederea în individ, în forțele acestuia de a depăși niște carențe, trebuie să se situeze pe primul plan. Dar nu în numele umanitarismului, al unei abstracte și vagi iubiri de oameni, ci în sensul umanist, de convingere că oamenii pot să se întreacă pe ei înșiși, că aceasta este adevărata menire a omenirii. Răzvan îi răspunde lui Bașotă:

« . . Fiecare cu ce poate! . . . Nu-i dat dreptul orișicui
Să pună-n ștreang omenirea în mijlocul tîrgului! . . .
Ș-apoi acest drept, jupîne, dacă mi s-ar da și mie,
Eu n-aș omorî nici unul, ca să pot ierta o mie [10]. »

Această formulare de principiu, cu caracter teoretic atîta vreme cît n-are acoperirea consecventă a faptei, Hasdeu va avea grijă s-o îndreptățească și pe planul acțiunii sociale. Devenit haiduc, Răzvan nu va pedepsi niciodată în devălmășie, ci așa cum se exprimă discutînd cu Ganea, care îl numește « sabia cea de văpaie, de care tremură țara » — « numai pe cei răi îi taie » [11]. Distincția fundamentală făcută ilustrează continuitatea de atitudine a eroului.

Răzvan nu-și pierde darul de a judeca cu acuitate situațiile nici atunci cînd soarta lui însuși este pusă în joc. Cînd cei doi boieri și-l dispută ca pe o marfă oarecare, el nu ezită să-i asemuiască deopotrivă cîinilor și corbilor, al căror mobil însă e mult mai firesc [12]. În cazul celor din urmă e vorba de o pradă care trebuie adjudecată, pe cînd în primul caz, omul viu e necesar să fie tratat altfel. Cum? Avea s-o spună chiar Răzvan, care dacă ar fi fost lăsat să aleagă între a fi spînzurat sau a cădea rob ar fi preferat din toată inima prima alternativă: « Omul om, să fie slobod; decît rob, mai bine moare;/ Ș-apoi moartea-i înviere pentru cel desprețuit ». În această concepție e concentrată zestrea milenară de înțelepciune a popoarelor, a oamenilor care prin valoarea reprezentată, prin perspectivele pretinse vieții știu că adevărata înfățișare, aceea în stare să înfrunte eternitatea și să domine vicisitudinile propriei lor epoci, n-o pot cuceri decît în condițiile afirmării plenare a personalității, afirmare care nu se poate produce în alt mediu decît acela al libertății. Al unei libertăți, așa cum vom vedea că o înțelege și Răzvan, nu pentru sine ci pentru toți, nu ca posibilitate de a sta cu brațele încrucișate, ci de a-și dezvolta prin acțiuni mereu înnoite toate notele individuale, în așa măsură încît viața omului să devină matca întregii umanități. Hasdeu a pus mult din sine însuși în Răzvan, trăsăturile renascentiste ale autorului au devenit proprii și personajului. De aceea nu trebuie să ne mire starea de flacără îmbrățișată de multilateralul erou. E o stare, poate cea mai greu de menținut, dar nimic nu trebuie să i se refuze în vederea dăinuirii. E ceea ce face și Răzvan.

Omul își cucerește verticalitatea prin muncă dar și-o poate păstra numai dacă îi adaugă drept însoțitori marile sentimente. Și printre marile sentimente pe primul loc e poate iubirea. O iubire cosmică, universală, căreia însă trebuie să i se dea consistență și singura în stare s-o facă este dragostea față de femeie. « Omul ideal, par să spună marile opere artistice ale umanității, este numai perechea ». E o stare pe care o presimte și Răzvan încă înainte de-a fi întîlnit-o pe Vidra [13]. Și e o stare pe care o va trăi intens după aceea.

Începe ascensiunea socială a lui Răzvan. Dar o astfel de ascensiune pentru a fi deplină trebuie să se împletească organic cu continua năzuință de perfecționare individuală și, deopotrivă, cu îmbunătățirea condiției umane a celor dezmoșteniți. Această temelie duală poate să susțină înălțarea, numai ea. Absența uneia dintre componente e suficientă ca zidirea să nu aibă durată. Absența amîndurora duce în mod ineluctabil la dezastru. Un timp, prima determinantă acționează în viața lui Răzvan. Și ea dă iluzia că totul este în perfectă ordine. A doua însă, și aceasta este hotărîtoare, nu mai constituie o preocupare nici măcar sporadică și efectul ei va fi unul de eroziune, cu atît mai primejdioasă cu cît e

[10] *Ibidem*, p. 28.
[11] *Ibidem*, p. 44.
[12] *Ibidem*, p. 36.
[13] *Ibidem*, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asemănătoare celei produse de un fluviu subteran aflat foarte aproape de pojghiţa de pămînt. Ceea ce pare ferm e doar aparenţă. Ceea ce pare peren e efemer.

Începe ascensiunea socială a lui Răzvan. Şi, o dată cu ea, criza profundă prin care va trece acesta. Urcuşul său se realizează prin pierderea în greutate a calităţilor care, îndrumate pe un alt făgaş, ar fi dus la o firească împlinire. Căutînd să descifrăm cauzele care duc la deznodămînt, descoperim în primul rînd treptata înstrăinare a lui Răzvan de tot ceea ce constituie termenul de referinţă al oricărei personalităţi: consonanţa cu dezideratele istorice ale epocii. Existau premisele pentru ca Răzvan să devină un domn înţelept, deschis înnoirilor sociale, capabil de continuitate în acţiuni — experienţa sa de viaţă nu numai bogată dar şi trecută prin filtrul unei inteligenţe remarcabile le atestau — dar pe toate acestea le înlocuieşte obsesia setei de putere, obsesie care năruie înlăuntru pe cel care o cultivă, chiar dacă acesta izbuteşte să păstreze în exterior aparenţa unui monolit.

În *Despot Vodă*, problema independenţei naţionale este pusă cu şi mai multă acuitate. Cele trei tabere care se înfruntă — a străinilor dornici să-şi adjudece tronul, a boierilor uneltitori dinlăuntru şi a celor în fruntea cărora se află Tomşa, conştient clipă de clipă de primejdia reprezentată de venirea la domnie a unuia rupt de ţară şi de popor — dau relief luptei, subliniază poziţiile distincte ale celor dornici să acapareze puterea şi îndreptăţesc atitudinea înflăcărat patriotică a celor ce se opun.

În viziunea lui Laski Moldova apare ca un pămînt al făgăduinţei, pe cît de supus nenorocirilor, cauzate mai ales de şirul nesfîrşit al războaielor, pe atît de plin de bogăţii de tot felul, de la holde şi podgorii, la plăceri nenumărate. E perspectiva celui care neimplicat sufleteşte, nelegat prin inimă de locuri şi oameni, vede doar posibilitatea de a-şi însuşi, indiferent de cale, avuţiile vecinilor [14]. Dar nu întotdeauna această dorinţă ar fi putut fi realizată. Pe vremea lui Ştefan cel Mare, caracterizat ca un domn viteaz, « leu năpraznic », înconjurat de o oştire puternică, lucrul ar fi fost cu neputinţă [15].

Văzînd situaţia în oglinda lui Laski nu trebuie să ne surprindă ideile lui Despot formulate în primul său mare monolog [16], cînd îşi imaginează viitorul de putere şi mărire greu de întrevăzut pe timpul cînd condiţia lui umilă nu i-ar fi îngăduit să aspire la ceva înalt. Îmbătat de perspectiva unei lesnicioase ascensiuni, el îşi proiectează visurile pe fundalul unei existenţe pe care şi-o doreşte măreaţă, de numele căreia se vor lega mari acte de vitejie şi prin intermediul căreia întreaga Europă ar fi avut de cîştigat. Dincolo de avîntul romantic al aspiraţiei se simte însă vîntul de îngheţ al unei ambiţii mult mai mărunte care diminuează totul, aducîndu-l la proporţii juste.

Realitatea descrisă de Laski nu corespunde însă adevărului. Oameni preocupaţi de intrigi, de mărunţişuri există, dar nu ei sînt aceia care constituie puterea reprezentativă. O spune Tomşa care de la prima sa apariţie se dovedeşte a fi un om cu o înaltă conştiinţă, înzestrat cu tăria de a rezista furtunilor, pe care o au numai cei aflaţi în posesia unui mare ideal, gata să primească lupta şi să obţină victoria în ciuda tuturor obstacolelor apărute în cale. Şi ceea ce este semnificativ, Tomşa nu este singur, ci exponentul majorităţii, a celor ce alcătuiesc poporul ţării. Pus în situaţia de a-şi apăra fiinţa, poporul va fi în stare să-şi atingă obiectivul, ripostînd cu toată energia [17].

Tomşa întrevede întregul cortegiu de nenorociri determinate de existenţa unui domnitor lipsit de personalitate, al cărui crez este îmbogăţirea personală. Un astfel de domn va fi firesc tributar tuturor celor care i-au facilitat situaţia, nu va putea apărea dreptu-rile ci doar interesele şi cu cît dependenţa lui faţă de cei din afara hotarelor va fi mai mare, cu atît mai tiranic se va manifesta în interiorul ţării. Totodată Tomşa insistă asupra vocaţiei libertăţii şi demnităţii pe care o are poporul său, vocaţie care nu se împacă deloc cu slugărnicia. Mai mult, în clipele în care presiunile exterioare sînt mai puternice, oamenii acestor locuri găsesc în ei capacitatea de a-şi descoperi puteri care altminteri nici nu pot fi bănuite [18].

[14] Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*, in *Teatru*, vol. II, Bucureşti, 1953, p. 65.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*, p. 69.
[17] *Ibidem*, p. 73.
[18] *Ibidem*, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aprinsa discuţie pe care o are cu Despot, Tomşa, intuind mai mult decît ştiind ce fel de om este aventurierul, pornind de la numeroasele cazuri de pripăşiţi ale căror gînduri şi intenţii nu erau pe măsura ospitalităţii arătate de localnici, ba mai mult, care ajungeau să considere această ospitalitate drept slăbiciune şi nu ceea ce era de fapt — o putere sufletească deosebită — îl sileşte pe acesta să se privească într-o oglindă deloc măgulitoare, dar veridică. Tomşa arată ipocrizia acestor oameni de nimic, a căror înfumurare nu merită decît dispreţul din partea celor ce ştiu ce ascunde în spatele ei [19].

Cuvintelor ditirambice ale lui Moţoc, prin care acesta îl prezintă pe Despot îndreptăţit să ocupe tronul ţării, Tomşa le răspunde cu o adevărată diatribă arătînd că un popor cînd ajunge într-o astfel de situaţie are toate motivele să se întrebe dacă nu cumva dă dovadă de o supremă slăbiciune care perverteşte firescul şi acreditează ca formă normală de existenţă anormalitatea. Punînd problema în aceşti termeni, Tomşa însă nu-şi depreciază neamul ci demonstrează că întotdeauna atunci cînd există oameni a căror judecată nu poate fi coruptă de nimic şi de nimeni, ceea ce pare impas e doar o etapă menită să ducă mai departe, fiindcă soluţia există. Şi această soluţie nu este alta decît lupta împotriva abuzurilor pe cale să se împămîntenească [20].

Vorbele meşteşugite ale lui Moţoc şi ale lui Despot — primul, aşa cum l-a definit Tomşa « de domni ce nu-ţi plac ţie, dibaci răsturnător » [21], al doilea lipsit de scrupule, amîndoi înrudiţi prin obiectivul comun urmărit — nu-l pot convinge pe Tomşa, tocmai fiindcă scopul lui nu are în vedere satisfacerea unui interes individual ci salvgardarea unei naţiuni. Şi ori de cîte ori stau faţă în faţă principiul maibinelui propriu şi principiul maibinelui colectiv, acesta din urmă găseşte resurse mereu reîmprospătate de a curma elanul aparent fără limite al opozanţilor săi. De obicei, o astfel de dispută este arbitrată de Istoria însăşi, or un astfel de arbitraj e întotdeauna drept, chiar dacă nu toţi sînt de acord cu el [22].

O apreciere e mai completă cînd este rezultatul unei confruntări. O astfel de apreciere prin contrast face Tomşa acum, unul din termeni constituindu-l atitudinea lui Despot şi celălalt atitudinea celui ce apără o cauză dreaptă. Spre deosebire de primul, condus în tot ce face după criteriul beneficiului individual, criteriu cu totul insuficient şi care îl transformă pe cel ce îl aplică într-un străin faţă de sine însuşi — el, practic, rămînîndu-şi în bună parte necunoscut, sau cunoscut numai în zona micimilor sufleteşti — al doilea, axîndu-şi întreaga viaţă pe criteriul buneistări generale îşi va dezvolta trăsăturile de caracter care îi vor imprima frumuseţe sufletească şi măreţie. Asupra unui astfel de criteriu atrage atenţia Tomşa [23].

Cît de întemeiată este poziţia lui Tomşa faţă de Despot reiese din hotărîrea acestuia din urmă de a-i dărui, odată ajuns domn, lui Laski, cel ce l-a ajutat în ambiţia sa, « Hotinul cu-ntregul său ţinut » [24]. Cît sîntem de departe de « programul » imaginat iniţial de Despot, program prin care urma să devină una din gloriile Europei [25]. Ceea ce putea apărea atunci drept năzuinţă se dovedeşte în timp a fi doar ambiţie. Şi ceea ce ar fi fost putere în primul caz se vădeşte a fi samavolnicie în al doilea.

La rîndul ei, Carmina, soţia lui Laski şi amanta lui Despot, avînd cusururile comune celor din familia spirituală căreia îi aparţinea, însetată să fie soţie de domnitor şi nu o biată consoartă de paladin, înfăţişează mercenarilor strînşi de Despot ca foarte uşoară expediţia de instalare a acestuia pe tron. Dacă primul termen al afirmaţiei sale era întrucîtva justificat, Lăpuşneanu nefiind iubit, al doilea, nesocotea un lucru esenţial: ţara nu se reduce la domn. De aici, ceea ce putea să pară uşor se putea dovedi în timp deosebit de greu [26].

Semnificativă din acest punct de vedere este discuţia dintre Limbă Dulce şi Jumătate, după ce Despot devine domn. Acţiunea Heraclidului n-ar fi fost încununată de succes

[19] *Ibidem*, p. 81.
[20] *Ibidem*, p. 113.
[21] *Ibidem*, p. 73.
[22] *Ibidem*, p. 115.
[23] *Ibidem*, p. 116.
[24] *Ibidem*, p. 135.
[25] *Ibidem*, p. 69.
[26] *Ibidem*, p. 140.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dacă Moţoc « vînzătorul nu-ntorcea cuiul/ în broasca ţării . . . [27]». În situaţia nou creată toate lucrurile parcă sînt cu capul în jos, numărul nenorocirilor a crescut considerabil, traiul a devenit tot mai mizer, în timp ce îmbuibarea celor tot mai nesătui creşte. Tabloul cumplit înfăţişează sugestiv consecinţele dezastruoase care decurg din pierderea dreptului de a hotărî singuri cu privire la destinul pe care poporul întreg este chemat să-l înfăptuiască [28].

Există însă şi o « generozitate » a lipsei de scrupule. Ea răsplăteşte cu precădere pe aceia care au contribuit la instituirea ei. E cazul celei practicate de Despot care, luînd fără ruşine din bunurile ţării, bunuri asupra cărora nu avea nici un drept, i-a încărcat cu mult peste aşteptările lor chiar pe cei ce l-au ajutat să săvîrşească abuzul. « Daruri, scule, bani, arme scumpe, blane de samur, haine-n flori de aur cusute; zece mii de galbeni şi întreg Hotinul, ranguri de mărire . . . » [29] iată lista acestui soi de generozitate care seamănă însă mai mult cu jaful. Şi totuşi, mai există un nemulţumit. Cel mai vinovat de actuala stare, fiindcă dacă n-ar fi fost « cuiul » lui, broasca de la poarta ţării n-ar fi cedat. Nemulţumitul este Moţoc. Visul lui de a-şi vedea fata soţia lui Despot nu se realizează. Motiv suficient de puternic ca să-şi întoarcă tot sprijinul arătat uzurpatorului spre altceva. Şi nu-i mirare că de data aceasta acţiunea lui Tomşa găseşte preţuire în ochii lui. Dar valoarea morală a unor fapte care au fermitatea unei giruete în vînt nu poate să fie decît precară. Mai bine zis să nu existe. Să constituie o primejdie pentru cel înconjurat acum de interes. Rezerva boierilor faţă de frecventele lui schimbări la faţă este pe deplin justificată [30].

Într-un răstimp scurt Despot a adus ţara la sapă de lemn. Cel mai mult suferă, cum este şi firesc, nu boierii, lor le rămîn totdeauna destule rezerve, ci cei care trăiesc de azi pe mîine, truditorii atît de prost răsplătiţi. Şi cel mai cutremurător indiciu al sărăciei îl constituie starea de foame a copiilor [31].

Unul din cele mai grele capete de acuzare împotriva lui Despot îl formulează Spancioc. El îi reproşează acestuia nerespectarea promisiunii care la vremea ei a încălzit multe inimi şi i-a adus destui aliaţi: neatîrnarea. Făgăduind neatîrnarea ţării, dar în practică făcînd tot ce i-a stat în putinţă ca s-o ştirbească tot mai mult, Despot se face vinovat de sperjur şi de reavoinţă, la care, asociind alaiul de nemulţumiri provocate la tot pasul, dobîndim imaginea reală a ceea ce a reprezentat el de fapt [32]. E în firea lucrurilor atunci ca tot ce putea să-l apere să se ridice împotrivă-i.

Sînt cauze pe care nici o disperare din lume nu le poate înarma suficient ca să obţină victoria. Literatura dramatică universală e plină de astfel de situaţii. Zeus e neputincios pe lîngă Prometeu, Macbeth sau Richard al III-lea nu pot fi ajutaţi de nici o forţă. Despot trăieşte o clipă similară. Ar fi avut şanse dacă adversarul său ar fi fost un ins, dar împotriva sa e un întreg popor [33]. Cînd Despot îi tratează pe ţărani cu moneda sa proprie, care cumpără şi vinde totul cu egală uşurinţă, primeşte din partea lui Limbă Dulce un răspuns de adevărat domnitor: « . . . Despot, sîntem ţărani./ Nu vindem ţara noastră, nici cugetul pe bani . . . / . . . Nici noi sîntem de tine, nici tu nu eşti de noi! » [34].

Există multe pietre de încercare a personalităţii umane. Nici una însă nu este atît de definitorie ca dragostea de părinte. Puţini sînt în stare să-şi sacrifice propriul copil ca să-şi salveze ţara. E o încercare la care este supus Tomşa — fiul său, Iliaş este ostatecul lui Despot —, dar între răul de a-l pierde pe acesta şi nefericirea de a nu salva ţara el preferă răul care îl copleşeşte pe el, însă eliberează pe cei mulţi [35].

Învinuindu-l pe Despot, Tomşa, asemeni lui Spancioc, îl face răspunzător în primul rînd de faptul că a vîndut ţara în loc să-i apere bogăţiile, că n-a ţinut seama de nimic altceva în afara visului său neînţelept şi amăgitor de mărire [36]. Dar oamenii aceştia viteji nu sînt răzbunători. Mărinimia, de fapt, este o însoţitoare a puterii conştiente de sine. Şi Despot în loc să fie ucis e trimis la mănăstire. Acesta e verdictul raţiunii. Ciubăr însă,

[27] *Ibidem*, p. 148.
[28] *Ibidem*, p. 150.
[29] *Ibidem*, p. 159, 160.
[30] *Ibidem*, p. 163.
[31] *Ibidem*, p. 167.
[32] *Ibidem*, p. 169.
[33] *Ibidem*, p. 175.
[34] *Ibidem*, p. 189.
[35] *Ibidem*, p. 190.
[36] *Ibidem*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căzutul în mrejele nebuniei, are propria sa justiţie, care nu greşeşte în acest caz omorîndu-l pe Despot. Fapta săvîrşită vrea să însemne prin identitatea deznodămîntului ce-l aşteaptă, că lumea reintră într-un făgaş normal. Stare atestată de cuvintele pe care Tomşa le adresează în final lui Moţoc: « Acel ce-şi vinde ţara îşi pierde neamul său » [37].

Servind idealului de independenţă naţională, atît *Răzvan şi Vidra*, cît mai ales *Despot Vodă*, constituie o pledoarie făcută peste timp pentru aşezarea ţării pe temelii trainice de dreptate socială şi progres, cultivînd năzuinţa de autodepăşire a celor chemaţi să realizeze procesul necontenitei şi multilateralei dezvoltări a poporului şi naţiunii noastre. Ambele piese reprezintă de asemenea o confirmare a continuităţii de destin de-a lungul vremurilor, subliniind trăinicia şi justeţea aspiraţiilor noastre contemporane.

L'IDÉAL D'INDÉPENDANCE NATIONALE DANS LE DRAME ROMANTIQUE ROUMAIN

RÉSUMÉ

L'auteur de l'étude se propose de démontrer la préoccupation constante des dramaturges roumains de refléter dans des pièces de grande valeur dramatique l'une des aspirations dominantes du peuple roumain : l'indépendance.

Les œuvres dramatiques *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu et *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri évoquent deux moments de ces luttes qui se sont poursuivies à travers les siècles. Dans la première pièce nous sont révélées les conditions sociales extrêmement dures où vivait le peuple roumain dont s'éleve Răzvan, en tant que représentant de ses nécessités de justice et de liberté, d'une part, et, par contraste, l'opulence et la cruauté qui caractérisaient les représentants des classes exploiteuses. La seconde pièce évoque une page imprégnée de dramatisme de la lutte menée contre ceux qui mettent leurs propres intérêts au-dessus de ceux de la nation entière et donne par là une riposte ferme à toutes les tentatives de se dérober aux lois de l'histoire.

Par le caractère représentatif des types humains, par la justesse des idées exposées, par le plaidoyer pour une solution équitable des problèmes sociaux, par le fait qu'elles soulignent l'aspiration à une indépendance nationale, les pièces analysées, qui font partie intégrante du patrimoine de la dramaturgie roumaine, s'inscrivent parmi les œuvres qui témoignent amplement de leur appartenance à la contemporanéité.

[37] *Ibidem*, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PARTICULARITĂŢI ALE LIMBAJULUI TEATRAL ÎN PIESA ISTORICĂ DIN ULTIMUL DECENIU

MONICA SĂVULESCU

Zodia taurului de Mihnea Gheorghiu este intitulată « reportaj dramatic ». Ea începe, se desfăşoară şi se sfîrşeşte în faţa spectatorilor ca un presupus reportaj al unui corespondent de presă despre evenimentele politice din Balcani. Suprema ei metaforă constă însă în faptul că începe ca un reportaj din ziarele timpului evocat (1821) şi se sfîrşeşte ca un comunicat în direct de radio sau t.v. din zilele noastre: « Stimaţi auditori, noapte bună . . . ». Această metaforă rezumă, credem, mutaţia ce s-a petrecut cu necesitate în receptarea şi aducerea pe scenă a evenimentelor social-politice din trecutul ţării în actuala etapă a dramaturgiei noastre cu subiect istoric.

Prisma contemporană a abordării tematicii, (punctul de vedere ideologic şi înţelegerea evenimentului istoric în complexa lui cauzalitate dialectică) constituie subiectul unui alt articol. Asemenea mutaţii de natură tematică au impus însă şi noi modalităţi de exprimare teatrală, un nou limbaj scenic în tratarea subiectelor istorice. El se înscrie în efortul general de a aşeza arta pe coordonatele contemporaneităţii, de a aduce omului zilelor noastre prin spectacolul teatral un spor de cunoaştere şi de înţelegere a mecanismului social.

Pentru spectatorul obişnuit să urmărească seară de seară la televizor evenimente ale vieţii contemporane din cele mai îndepărtate colţuri ale lumii, prezentate cu maximă promptitudine şi cu autenticitatea faptului obiectiv, reconstituirea prin mijloacele teatrului tradiţional (care îşi propune o simulare a realităţii, cu cît mai aproape de modele — şi ele presupuse — cu atît mai meritorie) a unor întîmplări petrecute cu sute de ani în urmă poate părea revolută, neverosimilă, neangajantă. Pe de altă parte, evidenţierea substratului politic — element de bază al desfăşurării faptelor istorice —, urmărirea înlănţuirilor cauzale şi diversa accentuare în acest scop a diferitelor etape ale firului epic, cer cu necesitate o modificare în fluxul narativ. Istoria concepută ca o confruntare politică nu se pierde în trecut, ci ajută la înţelegerea prezentului. Ea este de fapt implicată în evenimentul politic contemporan şi ca atare tratarea tematicii istorice urmează criteriile noii dramaturgii a secolului nostru, în speţă a dramaturgiei teatrului politic.

Deceniul şapte consemnează şi impune pe plan mondial apariţia unor noi modalităţi ale expresiei spectaculare. Nu întîmplător ele au apărut legate de nevoia de exprimare a teatrului politic. Ne referim, spre exemplu, la reprezentaţiile mult discutate ale unor companii ca Living theater, Open Theater, El Teatro Campesino etc. Cu toată netăgăduita originalitate a doctrinarilor şi a interpreţilor acestor noi formule teatrale, este de reţinut faptul că ele au *o istorie*, se ridică pe acumulările experimentale ale teatrului agitprop din anii 17—20, pe masiva contribuţie adusă de Piscator în îmbogăţirea limbajului scenic, pe înţelegerea brechtiană a actului spectacular etc. Viabilitatea lor s-a dovedit însă prin puterea de influenţă, prin impulsul stimulativ pe care l-au adus în mişcarea teatrală

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 17—21, BUCUREŞTI, 1977

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de pretutindeni, punînd astfel în discuţie noua condiţie a scenei şi implicit a textului dramatic în viaţa şi în mişcarea artistică contemporană.

Pe principiul teatrului documentar — o specie originală a dramaturgiei — unde inserţia documentului atestă autenticitatea istorică, iar ficţiunea artistică organizează intriga către un sens anume urmărit — s-au creat în ultimele decenii lucrări dramatice de un tip artistic superior ca: *Luther* de Osborne, *Vicarul* de Hochhut, *Ancheta* de Peter Weiss, *Dosarul Andersonwille* de Paul Levit, *Cinci zile în port* de Luigi Squarzina sau *Zece zile care au zguduit lumea*, text realizat de Iuri Liubimov la « Taganka », prin adaptarea pentru scenă a reportajelor lui John Reed.

Care sînt particularităţile acestui nou limbaj teatral şi cum se manifestă ele în dramaturgia noastră istorică din ultimul deceniu?

Pe măsura pătrunderii spiritului tehnologic în artă, teatrul nu mai poate concura cu radioul, cinematograful sau televiziunea. În schimb el poate selecta din posibilităţile lor de exprimare, utilizînd mijloacele mass-media în scopul unei comunicări imediate şi directe cu spectatorii. Această comunicare, transpusă pe teren teatral nu mai este însă pur informativă. Ea dobîndeşte un rol de evocare, se constituie ca un *remember* comentat prin prisma prezentului, ca un ritual de retrăire a faptului istoric cunoscut din documente şi neurmărit ca atare de această dată în toate amănuntele lui, ci în detalii semnificative. Viziunea fragmentară, scenariul, tind astfel să ia locul textului dramatic, jocul de echipă coordonează evoluţia individualităţilor interpretative, tratarea în grosplan frînge o desfăşurare egală şi simetrică a evenimentelor. Decurge de aici deliberata renunţare a autorului la dictatara textului dramatic şi ridicarea la rang de coautori (aşa cum se întîmplă dealtfel în cinematografie) a regizorului şi a scenografului. Şi tot de aici, necesitatea unui actor care să nu se rezume la simplul rol de interpret, ci a cărui creaţie să cîntărească, să discearnă, să analizeze, să exprime un punct propriu de vedere, bazat pe o întreagă ideologie, pe un adevărat *Weltanschauung*. Noua dramaturgie istorică renunţă la logica narării tradiţionale şi la scenografia reconstitutiv-muzeistică. Un prim exemplu: *Petru Rareş* de Horia Lovinescu adoptă stilul unei cronici; o cronică a cărei cronologie este răsturnată însă, pentru ca spectatorul să poată cîntări greutatea evenimentului istoric prin prisma finalităţii lui. La fel *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, o « ipoteză dramatică », după cum şi-o intitulează autorul, în care evenimentele se succed asemenea capitolelor unei cărţi, pe acţiuni segmentate însă, segmente ce par autonome, spectatorului cerîndu-i-se efortul de a le lega, de a face prin imaginaţie salturile de înţelegere necesare, de a obţine prin juxtapunerea lor întregul. *Viteazul* de Paul Anghel poartă titlul de « basorelief » şi este într-adevăr prezentarea unei personalităţi în întreaga ei monumentalitate, într-o piesă în care dramatismul rezultă din confruntarea conducătorului politic şi militar cu un presupus sfetnic — cu un *alter ego* de fapt. Sîntem puşi în faţa unui text de teatru care, răsturnînd aproape complet datinile, nici nu mai aduce în scenă decît prea arareori şi cu rol absolut episodic alte personaje şi alţi interpreţi în afara eroului acestui « basorelief » — « sculptat ».

« Preocupat, absorbit de gravarea portretului central cu mijloace literare sintetice duse pînă la limita superioară a expresivităţii — va remarca un cronicar la data premierei — autorul lasă în stare de eboşă, de schiţă, restul personajelor, accentuînd astfel aspectul monografic al poemului său ».

Reportajul dramatic *Zodia taurului* tratează momentele cruciale ale naraţiunii pe principiul simultaneităţii de acţiuni; asistăm la o răsturnare a timpului dinspre prezent înspre trecut, într-o piesă în care se crează un timp ad-hoc, *timpul scenei*, unde sînt posibile treceri de la timpul obiectiv al spectatorului la timpul răscoalei lui Tudor, de aici înapoi la Congresul de la Viena din 1815, apoi la un timp subiectiv al fiecărui erou în parte, al mamei lui Vladimirescu şi al lui Alexandru Ipsilante, al corespondentului austriac din 1821 şi . . . al celui care îşi încheie articolul de presă azi, anul ultimei montări, 1977 . . . Participarea spectatorului nu se rezumă astfel la simpla deducţie, la urmărirea unei acţiuni de la cauză la efect, el este implicat în cauzalitatea de tip dialectic, în lanţ, unde adeseori intervine şi saltul, aparent *întîmplătorul*, un eveniment ce trebuie apoi prin retroactive integrări subsumat întregului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Actorii piesei *Capul* de Mihnea Gheorghiu îşi propun parcă să joace în faţa spectatorilor un *happening*. Ei ne invită la urmărirea unei reprezentaţii de « teatru în teatru » dar nu teatru tradiţional în teatru tradiţional, ci o piesă în care scenografia, regia şi actoria au mînă liberă în comentarea faptului istoric. Trecerea timpului este sugerată de la bun început printr-un joc al actorilor în spiritul acelor statuete ce marchează ora în orologiile medievale, eroii literari ai epocii, Don Quijotte, Hamlet, Falstaff, Colombina din *commedia dell'arte* joacă alături de personalităţile reale. Ceea ce încercase Paul Anghel în ultima secvenţă a *Viteazului*, saltul peste epoci prin coborîrea lui Mihai în legendă şi aducerea în prim plan, pentru confruntare, a unor personalităţi mult mai tîrzii ca Horia şi ca Bălcescu, este continuat şi în *Capul*. Aici piesa începe chiar cu o pagină din *Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, pagină interpretată de însuşi autorul ei, adus ca personaj în drama marelui conducător de oşti pe care cartea lui şi-l alege ca erou. Piesa nu mai are din capul locului un rol informativ, ea este mai aproape de acele mari ritualuri de celebrare specifice teatrului agitatoric. Spectacolul se constituie din adevărate gros-planuri, conflictul este multifocalizat (ca şi în *Zodia taurului*, dealtfel), aici însă cu un aparent apel la spontaneitatea actorului, la capacitatea lui de a aduce sub ochii noştri istoria şi de a-şi comenta propria lui creaţie. Această metaforă a « teatrului în teatru » aduce astfel ideea spiritualităţii contemporane în istorie, a implicării pe care nu o mai trăim în sensul acceptării, ci în sensul unei confruntări cu evenimentele. Actorul se confruntă deopotrivă cu sine şi cu universul propus dezbaterii, astfel încît actul lui teatral se cere privit în întreaga complexitate a manifestărilor sale: ca ritual de comemorare, ca demers al unei politici culturale, ca sondaj interior şi ca expresie a unei obţiuni ideologice. De aici şi libertatea autorului de a aduce în scenă, dincolo de elementul de epocă concret, şi răsfrîngerea lui în timp, creînd astfel aşa-numita *metaforă culturală*. Demersul este evident atît în *Viteazul* de Paul Anghel (unde apare spre exemplu balada despre Mihai, creaţie orală a unor timpuri mai tîrzii sau poezia lui Bolintineanu despre bătălia de la Călugăreni) cît mai ales în piesa *Capul*, de Mihnea Gheorghiu, în care scene întregi de acţiune istorică propriu-zisă sînt înlocuite prin reflectarea acestei acţiuni în patriomoniul nostru cultural (ne referim la scena în care se transformă în text dramatic legenda lui Bolintineanu, sau la aceea în care se interpretează un fragment din *Ţiganiada)*.

Motivîndu-şi aceste îndrăzneli de construcţie, Mihnea Gheorghiu va declara într-un interviu publicat de revista *Teatrul* (1975, nr. 7): « N-am inventat nimic. Nici teatrul în teatru, şi nici perspectiva simultană. Nici dramaturgii şi teatrologii dinaintea mea n-au inventat nimic. Aţi observat la Voroneţ cum se alătură filozofii Greciei antice şi eroii mitologiei creştine pe acelaşi panou de frescă? » Şi, mai departe, un citat semnificativ: „Am folosit şi un intermezzo din *Ţiganiada*, aşa cum şi elizabethanii introduceau în tragediile lor mici scene comice semnate de specialişti, ca Dekker şi alţii. E o epocă celebră pentru subiectele ei dramatice epoca Mariei Stuart, dar şi a lui Falstaff şi a lui Don Quijotte. Nu puteam să-l privez pe Mihai al nostru de un avantaj cîştigat. Dacă vreţi, nu « demitizarea » m-a preocupat, ci mai curînd « deprovincializarea » lui artistică." Textul dramei nu se rezumă astfel numai la documentul istoric îndeobşte cunoscut, reprezentaţia teatrală — conform unui extrem de preţios principiu brechtian — devine spectaculoasă, oferă un plus de cunoaştere pe care ne obligă să-l acceptăm cu interes, cu plăcută surpriză. Pe linia dobîndirii acestei spectaculozităţi, comunicarea nu se mai face numai pe plan lingvistic. Un nou acord se stabileşte între auditiv şi vizual, multifocalizarea acţiunilor şi elementul plastic constituie acum metafore de sine stătătoare (şi ca prim exemplu să ne gîndim la aceea sculptură cinetică din *Capul*, element de decor fundamental, capabil să exprime o întreagă suită de ipostaze ale desfăşurării scenice).

Din arsenalul cinematografic este adusă în *Zodia taurului* o construcţie modulară pe trei trepte orizontale, prin a căror folosire simultană se anulează total principiul centru-margine.

În *Capul* ca şi în *Săptămîna patimilor* dealtfel, din asamblarea plantaţiilor de decor scena devine o hartă, unde sînt posibile mişcări de trupe, cuceriri de cetăţi, aşezări şi ridicări de tabere militare. Scenografia nu mai fixează numai o etapă temporară, ci un timp în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mers, o desfăşurare, o trecere (iar cele trei panouri care, ilustrînd curţile imperiale ale Europei, se ridică în faţa principelui Mihai sub forma unor cărţi de joc, sugerează prin scenografie şi o meditaţie a autorului asupra acestei treceri, asupra soartei unui erou supus fără ieşire tuturor conjuncturilor epocii şi epocilor).

Pe această scenă — « hartă a lumii » — sînt posibile, împrumutînd tot un procedeu cinematografic, translaţii ale acţiunii printr-un simplu joc de lumini la distanţe de sute de kilometri. Cu o « mişcare de aparat » neîncăpătoarea noastră scenă italiană este chemată în *Capul* să înfăţişeze acţiuni simultane la curtea habsburgică de la Viena, la curtea panilor polonezi, sau la cea a reginei Angliei. După cum tot un moment de film este marea mişcare de trupe din *Zodia taurului*, unde actorii stau la rampă nemişcaţi, în timp ce în *play-back* vocile lor anunţă trecerea Oltului.

Din recuzita teatrului tradiţional autorii lucrărilor citate folosesc dansul, pantomima şi personaje specifice *commediei dell'arte*. Toate acestea, adaptate la rîndul lor unei noi funcţionalităţi, chemate spre a servi drept termeni ai metaforei. Astfel, în *Capul*, conjuraţia trădării este sugerată prin transformarea unei unice mişcări ritmate în specificele dansuri naţionale ale curţilor aliate; tot aici, momentul închinării steagului de către Mihai în faţa lui Sigismund Bathory devine o pantomimă, gestul fiind înlocuit prin semnificaţia lui, iar stereotipia şi rutina scenelor de curte se sugerează prin inserţii de *commedia dell'arte*.

Dealtfel nicăieri parcă mai mult decît în *Capul* autorul nu dinamitează cu atîta stăruinţă unităţile tradiţionale de loc, spaţiu şi stil. (Asemenea demonstraţii am mai întîlnit numai în documentele şi iconografia monumentalelor spectacole agit-prop, unde, totul fiind luat de la început — la fel ca acea lume nouă ce se năştea sub ochii contemporanilor ei —, orice demers devenea posibil şi în teatru). Piesa se constituie din fragmente scurte, aparent autonome, marcînd mari dislocări cronologice (un dans de ritual dacic alături de un monolog al lui Bălcescu, o scenă de doi la Mănăstirea Cozia, unde maica Tudora îi dezvăluie lui Mihai paternitatea, şi imediat un uriaş salt în contemporaneitate, unde actorii, ieşind din rol, discută — cam hibrid — despre posibile traiectorii ale conflictului dramatic.) Scenele vorbite se îmbină cu momente corale, jurămîntul cardinalului Bathory în faţa dietei maghiare este rostit în versuri — pe principiul unor piese shakespeariene în care versul este chemat să sugereze solemnitatea — în timp ce restul scenei se desfăşoară în proză, după cum tot în fraze cu rimă interioară va deplînge şi principele Mihai în faţa ostaşilor săi uciderea lui Bathory. Moartea conducătorului român de oşti este pregătită pe parcursul spectacolului prin subiectivizarea întregului unghi de expunere a faptelor: dansuri ale morţii preced ultimele fragmente dramatice, dansuri în care sînt angrenate încetul cu încetul toate personajele, astfel încît spre final, la semnarea ultimului tratat de alianţă cu Rudolf al II-lea, sîntem conduşi de adevărate sarabande funerare.

Corul — ca element de spectacol — este chemat şi el să întregească limbajul teatral al noii dramaturgii. Nici funcţionalitatea lui nu se mai reduce însă la un act de evocare a epocii şi dobîndeşte de asemenea sensuri metaforice: în *Capul*, spre exemplu, cîntecul însoţeşte deopotrivă înfrîngerile şi victoriile principelui român. Înfrîngerile sînt sugerate însă de la cîntecul trist al doinei populare despre tragica moarte a lui Mihai, pînă la ameninţătoarele marşuri ale Reich-ului din cel de al doilea război mondial; la fel victoriile sînt cîntate atît în spiritul creaţiei populare a vremii cît şi prin marşurile de izbîndă ale acestui popor pe parcursul întregii lui istorii: ni se amintesc astfel campaniile de la Mărăşeşti, imnurile desăvîrşirii unităţii naţionale etc.

Desigur, toate aceste elemente de înnoire a limbajului dramatic sînt preţioase nu atît în sine, cît prin capacitatea lor de a exprima un adevăr artistic, prin nebătutele drumuri pe care le deschid transpunerii în scenă a unui conţinut nou de idei, prin forţa de impact pe care o au asupra publicului. Ca atare ele nici nu trebuie discutate şi evaluate ca tehnici în sine, caracterul lor experimental fiind declarat de însăşi solicitudinea cu care autorul textului dramatic se supune el însuşi colaborării cu ceilalţi factori de realizare a spectacolului şi conlucrării în cadrul unei echipe de creaţie.

Important este însă faptul că explorînd asemenea noi particularităţi ale limbajului teatral ni se oferă, spre exemplu în *Petru Rareş* sau în *Săptămîna patimilor*, o inedită me-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ditaţie asupra condiţiei dramatice a deţinătorului puterii într-un spaţiu limitat geografic şi într-un timp al istoriei (« cîtă conjunctură, atîta dramă » — aş spune, parafrazîndu-l pe Camil Petrescu). Şi tot printr-o utilizare a unor noi elemente de spectacol se realizează în *Viteazul* un adevărat studiu psihologic, un sondaj şi o fişă de investigare (în care nu puţine sînt punctele de neelucidat, lucru ce măreşte şi mai mult misterul subiectului şi măiestria tratării lui artistice), un studiu psihologic deci, asupra unei personalităţi umane şi istorice ieşite din comun. Utilizate masiv şi cu deplină încredere în forţa lor de sugestie în *Zodia taurului* şi în *Capul*, aceste noi modalităţi ale limbajului teatral duc la crearea unor lucrări dramatice în care autorul îşi exprimă o întreagă viziune asupra lumii. « O formulă de teatru contemporan — va consemna Valentin Silvestru în *România literară* din 20 noiembrie 1975 — în care insertul politic, istoric, geografic, aduce autenticitatea faptelor în relatarea susţinută de un personaj sau de mai multe, avînd aerul unei informări directe, . . . materia literară fiind organizată invers decît în piesele obişnuite de această factură. În *Zodia taurului* exista un singur comentator, care se adresa direct publicului, în *Capul* sînt mai mulţi, eroul însuşi, Mihai Viteazul, autoanalizîndu-se, expunînd planurile, alternativele, părînd în mod interesat a fi cronicarul ilustrelor sale înfăptuiri ». Şi prin aceste lucrări dramaturgul Mihnea Gheorghiu se dovedeşte un spirit contemporan, care priveşte evenimentul social-politic dinlăuntrul lui (cu intimitate, am spune), sesizînd profund măsura în care în mersul istoriei se împletesc subiectivul şi obiectivul, particularul şi generalul, întîmplarea şi necesitatea.

PARTICULARITÉS DU LANGAGE THÉÂTRAL DANS LA PIÈCE HISTORIQUE DE LA DERNIÈRE DÉCENNIE

RÉSUMÉ

Le fait de considérer l'événement social ou politique à travers le prisme du matérialisme historique et de comprendre le phénomène dans une causalité dialectique complexe imposa des mutations dans les modalités de l'expression théâtrale et engendra un langage dramatique et scénique nouveau dans l'approche des sujets historiques.

Ce n'est pas par hasard que ces nouvelles expressions théâtrales se rattachent à la dramaturgie du théâtre poétique. Cependant, loin de naître sur un terrain désert, elles ont chacune son histoire, résultant des accumulations expérimentales qui dès le début du siècle eurent lieu dans le mouvement théâtral. Le théâtre vient de traverser une étape pendant laquelle il fut stimulé dans son évolution par la concurrence de la radio, du cinéma et, plus près de nos jours, de la télévision. Parmi les possibilités d'expression de ces dernières, le théâtre choisit et adopta plusieurs éléments, ayant recours à la réorganisation du flux narratif en vue d'atteindre un but préétabli, remplaçant le texte dramatique classique par le scénario, introduisant les scènes de « gros plan » lesquelles, par leur juxtaposition au spectacle, suggèrent l'ensemble, utilisant le principe de la simultanéité d'action, etc.

Les mutations se produisirent non seulement dans la conception du texte dramatique mais aussi dans la manière de concevoir le cadre scénique du spectacle historique. Empruntant les moyens d'expression du cinéma, la scénographie renonce aux reconstitutions qui semblent issues d'un musée et les remplace par des modules qui permettent de focaliser le conflit en plusieurs points, transférant les actions par un simple jeu de lumières, annulant par des *gros plans* du decor à multiples fonctions le principe scénographique centre-marge.

L'article essaie de déterminer en quelle mesure ces éléments du langage théâtral sont mis en évidence dans les pièces historiques de Horia Lovinescu, de Paul Anghel et de Mihnea Gheorghiu, pour exprimer une vérité artistique et produire un impact sur le public.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI DRAMATICE ACTUALE DEDICATE LUPTEI PENTRU INDEPENDENȚA PATRIEI

ION CAZABAN

Dovedindu-și încă o dată prezența, pătrunsă de răspundere civică, la evocarea marilor evenimente, hotărîtoare pentru destinul întregii țări, dramaturgii noștri s-au aplecat cu firească emoție patriotică asupra paginilor de glorie din istoria neamului și au readus — prin piesele scrise — chipuri de eroi gravate nemuritor de flacăra războiului încununat, acum o sută de ani, cu dobîndirea independenței naționale. La masa de lucru, scriitorii au zăbovit asupra « corespondențelor » de pe front din presa de atunci, au citit și au extras pasaje din cuvîntările lui M. Kogălniceanu, C. A. Rosetti sau din « suvenirurile » comandantului Cernat, au privit cu interes iconografic reproduceri după N. Grigorescu sau Sava Henția, și-au însemnat cîntece din folclorul celor care schimbaseră plugul cu arma, au parcurs dosare de arhivă și volume dedicate biografiei și faptelor de vitejie ale generalului Candiano Popescu sau ale voluntarului de 17 ani Ion Pastia, căzut la Griviță . . . Documentele au prins viață dramatică, transpuse cu înțelegere politică, cu elan creator, cu fior comunicativ — rîndurile îngălbenite de vreme, imaginile lăsate de pictorii și fotografii epocii s-au implicat rodnic, cu reverberații autentice actuale, în substanța și relațiile personajelor, în dinamismul conflictelor înfățișate. Și astfel putem vorbi acum despre numeroase lucrări dramatice dedicate evenimentelor eroice ale războiului pentru independență — piese apărute recent, fie în premieră pe diferite scene, fie numai publicate (pînă la această dată).

*

Spre frescă politică tinde piesa lui Mircea Bradu, *Hotărîrea*, cu un unghi larg de cuprindere, cu o tipologie stratificată și diversă, înconjurînd figurile centrale. De la început, dialogul răspicat, preocupările fățișe, ce nu suportă amînare, ale personajelor definesc atmosfera fierbinte, pregătitoare a actului istoric. Este momentul cînd politicienii patrioți căutau să-i asigure buna desfășurare și înfăptuirea, apelînd la înțelegeri diplomatice, la acorduri internaționale necesare și, totodată, cînd țara, gata să-și apere drepturile de stat independent, era în fierberea înarmării, țăranii cereau să plece pe front, tinerii se înscriau voluntari, femeile contribuiau cu haine pentru soldați ori se instruiau pentru a fi infirmiere, sînt inițiate liste de subscripții pentru armată. Situația politică și militară în care se află țara se reflectă în cele ce se petrec în familia bătrînului politician Ion Bălăceanu, prieten din tinerețe cu Mihail Kogălniceanu, din vremurile revoluției de la 1848 și ale Unirii. Din marea dragoste de patrie, nu ezită nici o clipă să aprobe dorința fiului său Alexandru de a se înrola (ca și colegii de facultate). Dealtfel, după cum mărturisește, visul statornic al vieții lui Bălăceanu este independența noastră de Turcia și de aceea consideră războiul prin care se va realiza ca o mare operă a generației sale, consecință a celorlalte înfăptuiri din trecut. Trimis de Kogălniceanu la Viena, pentru a sonda și eventual a influența politica Austro-Ungariei, Bălăceanu se întîlnește cu cancelarul Andrassy, discuția lor demonstrînd atitudinea imperială

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

precaută, de tergiversare, opusă fermităţii lucide, bazată pe drepturi istorice, a reprezentantului român. Acesta afirmă hotărîrea fără întoarcere a poporului său de a-şi cuceri şi apăra libertatea: « nu se poate trăi nici sub o asuprire nedreaptă, sub un statut nedrept, impus unui popor », cum era cel inclus în noua constituţie turcă. Cererea legitimă a poporului român avusese ecou şi dinamizase voinţa de libertate a altor popoare asuprite — din Balcani — cancelarul temîndu-se, dealtfel, ca o declaraţie de neatîrnare să nu fie un exemplu pentru ele. Intriga piesei este uşor sinucasă şi variat tratată stilistic de la tabloul de interior (în casa lui Bălăceanu), devenind însă o cutie de rezonanţă a celor ce se petrec afară, la tablouri de dezbatere (cum este cel menţionat, de la Viena, sau cel din sala de consiliu, cînd se precizează condiţiile alianţei noastre cu Rusia ţaristă), la tablouri de febră eroică şi avînt patriotic (pe cîmpul de luptă de la Plevna, unde va cădea tînărul Alexandru şi unde se află, acum, şi tatăl său, colonel). Unele momente sînt tratate cu evidentă « distanţare »: la reuniunea ataşaţilor militari de la hotelul vienez « Imperial », într-un decor operetistic — marcat şi de muzică — sub ploaia de confetti, reprezentanţii marilor puteri nu trăiesc deloc într-o atmosferă de armonie (confecţionată de gazdă) ci dimpotrivă, din schimbul de « amabilităţi » diplomatice şi ironii voalate, transpare substratul adevărat al unor relaţii politice (între Franţa-Turcia, Franţa-Anglia, Franţa-Germania). Cu atît mai mult, se reliefează izbucnirea sinceră, protestatară a lui Bălăceanu contra asupririi naţionale de către marile imperii. Cu intervenţii definitorii, tot el va explica ambasadorului turc ceea ce n-a putut acesta să înţeleagă din entuziasmul popular din Dealul Mitropoliei sau din energia soldaţilor români care se prindeau în horă între două bătălii: « Un popor care dansează în astfel de momente este un popor optimist ‹ . . . ›. Un popor nu şi-a pierdut încrederea într-o istorie care l-a vitregit mereu. Victoria pe care o dorim este firească, omenească. Ea nu ameninţă libertatea altora ». În întreaga sa construcţie piesa demonstrează concluzia finală: *hotărîrea* legitimă a poporului român de a fi o naţiune independentă.

★

Acei oameni simpli, anonimi, care au căzut în luptă pentru ca ţara să fie liberă, sînt eroii dramei lui Dan Tărchilă, *Marele soldat*. În satul dobrogean, sub ocupaţie otomană, ţăranul Visarion şi ai săi — apriga Tudosia, înfruntînd înţeleaptă şi mîndră sărăcia, ţăranul Gheorghe, siluetă visătoare pe malul mării — sînt reprezentanţii unei colectivităţi însufleţite de dragoste pentru ţara de care-i despart hotare impuse silnic. Mereu cred însă într-un viitor ce le va schimba viaţa. Situaţia ajunge încordată, pe măsură ce sînt tot mai sigure semnele războiului cu Turcia. În casa lui Visarion se adună — ca şi în alte dăţi — învăţătorul Lazăr şi Limbăul, personaj ciudat care îşi va dezvălui treptat identitatea şi rosturile. Semnificativă este chiar povestea învăţătorului: fusese răpit de Visarion, adus de dincolo de Dunăre, pentru a învăţa carte românească pe copiii satului. La rugămintea obştei, înţelegînd el însuşi cît este de necesar, primise să rămînă în sat. Limbăul îi vesteşte despre evenimentele importante ce se petrec: pregătirea alianţei româno-ruse, mobilizarea, sosirea voluntarilor din toate regiunile. Aceste întîlniri trezesc însă bănuielile autorităţilor otomane care vor să-l aresteze pe Visarion. Plecarea plănuită se precipită odată cu cele aflate de la o fată — Iulia — fugită dintr-un sat decimat de cerchezi. Autorul ştie să realizeze cîteva personaje principale solide care captează interesul (ca Tudosia şi Gheorghe în special) — fără a fi totuşi « inedite », dar nu asta a urmărit —, să contureze economic figuri episodice utile ideii fundamentale a piesei, dispunînd totodată, fără exces, de elemente de culoare locală.

Şi astfel, datorită împrejurărilor, aceşti ţărani săraci veniţi din Dobrogea — aşa cum alţii au venit peste munţi din Transilvania — Visarion şi fiul său Gheorghe se înrolează din prima zi a războiului, fără ezitare, la fel ca mii de români. Delimitările sociale sînt precise, ideea străbate limpede: cine este poporul şi cine este « tagma jefuitorilor ». Aceasta apare şi se caracterizează din plin la moşia lui Strunga, unde ajung pentru puţină vreme refugiaţii. Moşierii — conservatori sau liberali — nu văd necesitatea nobilă a războiului, iar în proclamarea independenţei îi atrag doar posibilităţile suplimentare de îmbogăţire personală: « Odată cu independenţa avem liberă şi piaţa externă ‹ . . . ›. Dar în război trebuie să aşteptăm independenţa de la puterile garante ». Lupta armată îi sperie şi-i face

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prudenţi pentru că înţeleg că ea fiind purtată, într-o copleşitoare majoritate, de ţărănimea înrolată, o ţărănime revoltată de mizerie şi exploatare: « Cînd ţăranii vor avea arme, nu vor lupta numai pentru independenţă. Vor cere şi pămînt». Fireşte, moşierii profitori primesc replica severă a intelectualilor patrioţi, convinşi de dreptatea poziţiei lui Kogălniceanu: « pînă cînd ţăranii nu vor deveni cetăţeni, noi nu vom fi o naţiune». Dramaturgul este preocupat de soarta celor care au dus greul frontului, necazurile şi speranţele lor se împărtăşesc în vorbe calde de la om la om, trăsăturile lor — de demnitate, de dîrzenie, de încredere — se dezvăluie în fapte eroice. În tranşee, sub focul bombardamentelor, ţăranii-soldaţi, adunaţi din toate colţurile ţării, nu-şi pierd gluma, umorul caracteristic, dar şi gîndesc la greutăţile de acasă. În curajul cu care înfruntă moartea şi cad eroic la datorie aceşti soldaţi (aceşti *mari soldaţi* ai patriei) sînt animaţi de convingerea că omul îşi face soarta — după cum spune Visarion — iar soarta ţării este făcută de toţi, de întregul popor. În liniştea dintre atacuri, un ardelean îşi întreabă tovarăşii: « Şi după război întregim şi ţara < . . . >?» Iar altul gîndeşte cu glas tare: « Şi poate om rîndui şi altfel aşezările, să căpătăm oleacă de pămînt, s-avem ce mînca. Nu-i ţara tuturor, adică?» Sînt gîndurile unuia dintre cei mulţi care peste un deceniu au participat la mişcările ţărăneşti din 1888, iar mai tîrziu, au aprins pîrjolul lui '907. Prin jertfa acestor soldaţi-ţărani (Gheorghe va fi printre ei), ţara îşi capătă independenţa. Din nou în Dobrogea, pe malul mării, lîngă stînca dragă fiului său — înălţată ca un simbol al temeiniciei — cuvintele lui Visarion înseamnă un legămînt: « Întors acasă, pe ţărmul ăsta care a fost totdeauna românesc şi pe care nu-l mai lăsăm nimănui niciodată . . .». În autenticitatea emoţionantă şi rezonanţa semnificativă a personajelor — « suflet din sufletul» durat de veacuri al neamului nostru — constă, mai ales, meritul piesei lui Dan Tărchilă.

★

O frescă de amplă respiraţie este *Patetica* '77 de Mihnea Gheorghiu, sugerînd — prin mobilitatea, pe mai multe planuri, a desfăşurării sale «cinematografice» — ceva din clocotul impetuos, irezistibil care în acele zile cuprinsese ţara, de o parte şi de alta a Carpaţilor, însufleţind şi obligînd la atitudine politică, deschisă, oameni din toate păturile sociale. Dramaturgul îşi gîndeşte piesa în spaţiul spectacolului, cu referinţe permanente la acesta, intervine deseori cu indicaţii scenotehnice, cu propuneri de montare adecvate concretizării intenţiilor sale. Adică, prin numeroase notaţii aproape regizorale, se doreşte concretizarea unei viziuni dramatice preocupată de « simultaneitatea sau succesiunea evenimentelor prin localizarea lor specifică (elemente realiste de decor, cu atenţie deosebită la detalii)». Un « exterior» în faţa hotelului « Capşa» introduce succint în atmosfera momentului prin prezenţa unui vînzător de ziare anunţînd trecătorii: « Eşuarea conferinţei . . . , Războiul ruso-turc inevitabil» — cuvintele, ca nişte lovituri de gong, concentrează atenţia. Din « exterior» se pătrunde în interiorul hotelului, apoi din nou (odată cu personajul principal urmărit) se revine în stradă. Odată cu mişcarea dinamică, ireversibilă, a evenimentelor care acompaniază, absorb şi dau un alt ritm comportării personajelor, multiplicarea planurilor scenografice materializează cadrul-context istoric necesar. Strada, interiorul (de intimitate, de conversaţie familială), aula de conferinţe, biroul de meditaţie şi decizie, localul zgomotos şi pestriţ, sala de bal ş. a., sînt, înainte de orice, spaţii de umanitate, spaţii expresive pentru revelarea unor relaţii umane interferînd, fuzionînd — sub imperativul momentului istoric — destinul individual cu cel general, al ţării. De la primele tablouri se anunţă, în diferite aspecte, o dorinţă de viaţă nouă (afirmare liberă, plenară, de altă calitate, mai pură parcă), însoţită în anumite cazuri de o nemulţumire nelămurită, nedecantată încă şi poate niciodată. Discuţiile capătă cu orice prilej o pondere sau o direcţie politică, semnalează gîndurile febrile ale acelor zile. Fiecare tablou este conceput ca o imagine-argument pentru un moment istoric trăit la o înaltă temperatură civică. Atitudinea intelectualităţii şi a păturilor înstărite faţă de acest război drept al poporului român, este sursa fertilă de controverse scînteietoare, de explicaţii dovedind nivelul de conştiinţă patriotică, de implicaţii interesante ale unor răbufniri necontrolate sau ale unor soluţii de viaţă personală. Tînărul Mihai Cernătescu, deşi are posibilitatea unei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cariere diplomatice care să-l pună la adăpost, refuză protecţia şi existenţa comodă (aranjate de relaţiile surorii sale ori de influenţa amantei sale), după cum va refuza o legătură amoroasă plină de perspective atunci cînd o va resimţi ca pe o minciună insuportabilă şi, plecînd pe front, va cădea în luptă. Unii îşi înţeleg imediat datoria faţă de ţară, ca doctorul Damian, alţii — roşi de nelinişte, de grijă pentru ocrotirea familiei lor — cu greutate, cu efort, ca soţia sa Alexa, sora lui Mihai. Un mare proprietar are nevoie de « neutralitate » pentru că « rentează ». « Iei ca popa şi de la vii şi de la morţi » — vulgaritatea exprimării « sincere » se caracterizează printr-o anume violenţă, semnificativă, în acel mediu de comunicare aluzivă, reticentă adesea, mai curînd « protocolară ». Un alt mediu social este cel ţărănesc — cel care va da miile de soldaţi şi de eroi anonimi ai războiului pentru independenţă — mediu prezentat, mai întîi, în viaţa sa zilnică (atunci cînd Damian încearcă să salveze copilul pe moarte al unor oameni sărmani), iar apoi, prin numeroşii săi voluntari, pe front. Intelectual luminat, cu vederi progresiste, apropiat de ţăranii din satul unde îşi are conacul, Damian observă cu exactitate: « Problema ţărănească nu e de loc simplă la noi. Reforma agrară a lui Cuza a rămas neisprăvită, fiindcă după desfiinţarea clăcii aristocraţia noastră rurală de tip vechi, feudal, nu s-a putut adapta contractului poreclit liber » . . . Evocarea evenimentelor istorice conţine totodată însuşi comentariul lor lucid, prin replica celor care au participat la ele şi au servit împlinirea lor, fie personaje de ficţiune, reprezentative pînă la detaliu, fie personalităţi ale epocii — Kogălniceanu, Brătianu, Dobrogeanu-Gherea, Zubcu Codreanu, tinerii fraţi Rosetti — pe poziţii politice deosebite dar unindu-se în interesul suprem al ţării. Kogălniceanu vorbind într-o sală a Universităţii (despre situaţia statelor mici în cazul conflagraţiilor marilor puteri) sau în Parlament (anunţînd în uralele mulţimii: « voim să fim independenţi pentru că voim să trăim cu viaţa noastră proprie »), o discuţie în biroul lui Brătianu despre respingerea de către turci a protocolului de la Londra sau alta pregătind semnarea convenţiei cu Rusia — sînt momente care nu numai informează asupra unor determinări complexe, cu acţiune îndelungată, dar care caracterizează memorabil, conturează portrete vii, prestigioase. Poziţia socialiştilor — diferenţiată, nuanţată — este relevată de discuţia în care se confruntă necesitatea războiului şi obiectivele luptei de clasă; Dobrogeanu Gherea sesizează stratagema burgheziei care promite pămînt voluntarilor ţărani, iar Zubcu Codreanu consideră că « Proletarul n-are patrie » — la vestea iminenţei « celui mai cutezător moment din istoria modernă a României: Declaraţia de independenţă », doctorul Cernat, conducătorul gazetei *Socialistul*, va şti însă să aplaneze divergenţele, să clarifice imperativul istoric arătînd că « mai cu seamă în clipa de faţă, patria este poporul, clasa muncitoare şi nu clasele exploatatoare. Deci, Proletarul are patrie! »

Ca şi în alte piese istorice ale lui Mihnea Gheorghiu, şi în aceasta trimiterile la cultura artistică a epocii au o pondere specială; este vorba de o autenticitate distinctă, argumentată cultural, dar aici instantaneele grafice şi picturile lui Grigorescu, fotografiile lui Szathmary, marşurile, cîntecele populare sînt semne, *sînt dovezi perene ale participării* fiecăruia şi a tuturor. În sinteza actului dramatic sînt semne ale înălţimii morale, spiritului patriotic de sacrificiu, calităţilor sufleteşti ale unui popor care — după cum spunea M. Kogălniceanu — avea dreptul să-şi trăiască « viaţa proprie » de « naţiune liberă şi independentă ».

★

Simbolic apare destinul familiei ardelene Dumşa din *Patimă fără sfîrşit* de Horia Lovinescu. Un Andrei Dumşa, tribun al lui Avram Iancu, este ucis în 1848, tot un Andrei Dumşa (fiul său, personaj principal al dramei) este de asemenea ucis pe cînd voia să treacă munţii pentru a participa la războiul din 1877. Urmaşul său, cu acelaşi nume, va fi spînzurat ca dezertor din armata austro-ungară (ca şi Bologa al lui L. Rebreanu) în 1916, iar un Andrei Dumşa, luînd parte la eliberarea Ardealului, va muri eroic pe frontul antihitlerist. Desigur, majoritatea pieselor evocă puternicul ecou al războiului la românii din teritoriile ocupate de imperiul austro-ungar (uneori pe larg, ca în *Muntele cu 77 de inimi* de Pavel Bellu), participarea voluntarilor transilvăneni, dar la Horia Lovinescu — reprezentînd devoţiunea eroică, de generaţii, pentru cauza independenţei naţio-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nale — aceste reacţii individuale şi manifestări colective capătă semnificaţia unei filiaţii şi continuităţi spirituale, profunde, invincibile. Deşi i se ascunde că este român, tînărul Andrei Dumşa ascultă — încă înainte să-şi afle paternitatea — de glasul sîngelui: sufleteşte, în orice prilej, la bine şi la greu, este de partea celor de un neam cu el. H. Lovinescu urmăreşte cu fineţe psihologică evoluţia eroului său, de la impulsurile nelămurite ale fiinţei la trezirea conştiinţei naţionale. O pornire adîncă, neexplicată la început, îl atrage pe Andrei şi-l leagă apoi de Hoinarul venit « de dincolo » pentru a se întîlni cu românii ardeleni şi a-i ajuta să devină voluntari în războiul cu turcii. Figură radioasă, personalitate cuceritoare, contopind lumina şi misterul, aduce în destăinuirile sale, stranii asemănări cu Mihai Eminescu, un Eminescu rătăcitor pe meleagurile Ardealului, printre fraţii de peste munţi, în acel moment hotărîtor pentru poporul nostru. Hoinarul — cel care-i vorbeşte lui Andrei despre « treptele » luptei poporului: unirea principatelor, războiul de independenţă, unitatea naţională — este, prin frumuseţea gîndului şi curajul faptei, un simbol al spiritualităţii româneşti, fixînd desfăşurarea de « interior » a piesei în cursul dramatic de proporţii monumentale al istoriei neamului.

★

Tematica războiului de independenţă şi-a aflat expresia într-o diversitate de modalităţi dramatice. *Şoimii*, piesă-portret închinată de Petru Vintilă eroului Ion Pastia, se bazează pe o cercetare nu numai atentă, dar plină de însufleţire, a documentelor. Un text de teatru documentar, *Steaua bunei speranţe*, a realizat Mihai Georgescu, în care evenimentele sînt urmărite cu multiplele lor aspecte politice, sociale, economice, autorul intenţionînd să arate « larga adeziune a maselor, patosul istoric pe noul drum al devenirii ». Personalităţi politice (M. Kogălniceanu, C.A. Rosetti, Brătianu, Ion Bălăceanu ş. a.), ale vieţii culturale (V. Alecsandri, M. Eminescu etc.) eroi ai marilor bătălii (Şonţu, Valter Mărăcineanu, sublocotenent Bălăceanu) devin prezenţe scenice într-o expunere cursivă, fragmentată în capitole / etape cu subtitluri grăitoare: « Preliminarii diplomatice », « Ţara într-un singur gînd », « Focul Griviţei », « Inima şi ceasul solidarităţii » . . . De fapt, este o ilustrare audio-vizuală, utilizînd cu aplicaţie procedee ale spectacolului agitatoric: crainici (care informează dinamic şi subliniază atitudini diverse), rapsozi (rememorînd strigături şi cîntece populare ale epocii), coruri vorbite (scrisoarea de protest a femeilor române din Ardeal se transformă într-un poem coral, de alură brechtiană).

Alte scrieri dovedesc un procent ridicat de ficţiune ca « metafora dramatică », *Tunul de catifea* de Valentin Munteanu — poveste despre resursele de curaj şi înţelepciune ale oamenilor simpli în împrejurări disperate, ale unor oameni pentru care dragostea de ţară este dătătoare de viaţă —, ca piesa « de aventuri » *Şapte zile pînă la Plevna* de Ion Ochinciuc, redactată după o formulă tradiţională. Li se adaugă piesele-dezbatere *Două ore de pace* de Dumitru Radu Popescu şi *Iarna lupului cenuşiu* de I.D. Sîrbu. Prima se petrece pe frontul Plevnei, în cele două ore de pace cerute de comandamentul otoman. O discuţie cu numeroase implicaţii civice şi morale, cu necesare referinţe istorice va opune în acest răstimp pe căpitanul Andrei Dunărinţu foştilor colegi de studenţie de la Paris, turcii Cahir şi Ali, acum adversarii săi militari. Andrei — cel care din totdeauna l-a venerat şi l-a ştiut pe dinafară pe Bălcescu — crede în destinul ce şi-l face poporul acţionînd cu îndrăzneală pentru drepturile sale. Cahir, adept al dictatului, al imperiului atotstăpînitor prin orice mijloace, este incapabil să înţeleagă faptele eroice ale dorobanţilor. Celălalt, Ali, are o privire mai pătrunzătoare, remarcînd eroismul şi dorul secular de libertate al românilor, sesizînd totodată situaţia reală în care se află politica ţării sale: « Sîntem umbra unui imperiu ‹ . . . ›. Dar nu putem în şalvari şi cu turban domina lumea, sîntem în secolul nouăsprezece ». Elemente de adevăr documentar se interferează cu elemente metaforice: patria este mereu prezentă, de dincolo de Dunăre, auzită în dangătul clopotelor de la Putna, iar, în final, prin fumul şi bubuitul de tun care evocă atacul Plevnei, « tricolorul purtat parcă de toată armata se întinde treptat cuprinzînd întreaga scenă, vălurîndu-şi mătasea ». Cîntecele şi obiceiurile ţăranilor-soldaţi, brîul « ca un vifor » în care se prind, bătînd pămîntul şi chiuind (încît Ali, văzîndu-i, are un sentiment de « eternitate ») creează un fundal larg, unanim, trainic, de suflet românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acestor soldaţi li se adresează Andrei înainte de atac: « Noi sîntem dintr-o ţară a rîurilor, băieţi! Ţara Oltului! Ţara Jiului, Ţara Prutului, a Siretului!... O ţară a rîurilor şi a Carpaţilor... Toate apele noastre vin din munţii noştri şi se împreună cu Dunărea ... N-am luat de la nimeni nimic, nici o palmă de pămînt... Nici altul să nu ia de la noi!».

Antrenant condusă, conţinînd peripeţii, dezvăluiri şi incidente sîngeroase, este piesa-dezbatere a lui I.D. Sîrbu care, într-o ambianţă de culoare locală şi istorică (se petrece în portul Burgas, în teritoriu ocupat de turci), opune cu argumente şi contra-argumente bine alese, uneori din tezaurul înţelepciunii populare, personaje-exponent ale taberelor combatante. De data asta un român, Andrei Rudeanu, tînăr istoric bine documentat, competent în problemele diplomaţiei europene, este arestat, acuzat de spionaj, la plecarea sa din Istanbul spre ţară — şi adus pentru interogatoriu în faţa prietenului său de altădată, inginerul turc Abdul Hamdi, ajuns, în vremea războiului, adjunctul şefului siguranţei otomane. Şi de data aceasta există o confruntare de poziţii politice, dar cu alt curs, pentru că Abdul are un caracter deosebit, este lipsit de certitudine ca şi de îngîmfare oarbă, tiranică, încît între cei doi, pînă la urmă, are loc o explicaţie lucidă — deşi sub ameninţarea obligaţiilor « oficiale » —, o explicaţie fermă, susţinută cu argumente istorice şi de drept internaţional, sau cu cele oferite de un alt personaj, bătrînul turc Iusuf, cinstit, de bun simţ, avînd mereu la îndemînă o zicală, o legendă ori propria sa experienţă de colindător al lumii. Rudeanu arată fără teamă: « Ţara mea s-a declarat independentă şi această independenţă trebuie iscălită cu sînge. Altfel rămîne o simplă bucată de hîrtie. Statele mari care decid deocamdată de soarta popoarelor mai mici nu ne recunosc dreptul la lumină, dreptate şi libertate decît dacă le dovedim cu arma în mînă, că sîntem în stare să murim... » Tînărul istoric sesizează însă şi substratul social şi perspectiva deschisă prin acest război, care « este doar o verigă dintr-un lung lanţ: Unire, independenţă, reforme, reforme, iar unire, iar reforme. Tu crezi că soldaţii noştri, ţăranii noştri se bat pentru glorie, pentru ochii frumoşi ai lui Carol; te înşeli... *Se bat pentru pămînt*. Pentru că la noi pămîntul e şi patrie şi mumă şi strămoşi şi ziua de mîine».

În sfîrşit, o dramă « de situaţie », *Reduta* de Mircea Radu Iacoban, surprinde situaţia sisifică la care este constrîns de conjunctura demagogică a partidelor burgheze, după încheierea războiului, unul din luptătorii săi, generalul Candiano Popescu. Este o piesă despre « un climat politic » — cum o şi prefaţează autorul — în care devenea posibil « tristul destin al contradictoriului Candiano Popescu, pus de soartă să recucerească, după decenii, o redută de mult luată». În mod interesat, mincinos, adversarii politici contestă meritele celui care cucerise reduta Griviţa şi acesta (numit aici Aurelian Ionescu) îşi va irosi viaţa întru demonstrarea adevărului, o demonstrare repetată succesiv, pentru că recade sau rămîne în aceeaşi situaţie — de unde şi statismul intenţionat al piesei. Respectînd spiritul, dar îndepărtîndu-se de « faptele atestate istoriceşte », autorul propune un final semnificativ pentru indiferenţa partidelor burgheze faţă de adevăr în general, iar în cazul concret, faţă de eroismul ostaşilor noştri.

Din toate piesele prezentate, războiul pentru independenţă apare ca fiind corolarul unui şir de lupte seculare, eveniment istoric cu profunde consecinţe atît social-politice, cît şi internaţionale, pentru că poporul român dobîndeşte un binemeritat prestigiu într-o lume în care doreşte să i se respecte drepturile şi să trăiască în pace şi înţelegere cu celelalte popoare. Inspirate din cronica anilor de luptă şi jertfe pentru libertate 1877 — 1878, aceste piese sînt gîndite a fi un omagiu de durabilă emoţie la luminosul centenar.

ŒUVRES DRAMATIQUES ACTUELLES DÉDIÉES À LA LUTTE POUR L'INDÉPENDANCE DE LA PATRIE

RÉSUMÉ

L'article s'occupe des nombreuses pièces récemment écrites par les dramaturges roumains, inspirées de la chronique de la guerre d'indépendance nationale de 1877—1878. L'auteur s'arrête plus longuement sur quelques-unes d'entre elles, notamment: *Hotărîrea* (La Décision) de Mircea Bradu, *Marele soldat* (Le Grand soldat) de Dan Tărchilă, *Patetica '77* de Mihnea Gheorghiu et *Patimă fără sfîrşit* (Passion sans fin) de Horia Lovinescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VIZIUNI CONTEMPORANE ASUPRA ISTORIEI NAȚIONALE ÎN ARTA SPECTACOLULUI

IOANA MĂRGINEANU

Tezaurul dramaturgiei istorice românești, valorificat cu dăruire și spirit mereu treaz de cercetare a trecutului patriei, constituie un izvor nesecat pentru dezvoltarea artei spectacolului contemporan. În teatrul universal, capodopere ale antichității, drama istorică elisabetană, cea a Renașterii iberice, dramele istorice ale lui Goethe, Schiller, Victor Hugo, Musset sau Büchner, ca și sursele de inspirație ce au generat cele mai valoroase drame istorice moderne de Brecht, Alexei Tolstoi, Peter Weiss, Camus, Anouilh sau Eliot au dus la transpuneri scenice importante.

Arcul ce cuprinde evoluția acestui gen fundamental pentru definirea personalității teatrului românesc, începînd cu *Răzvan și Vidra* de Hasdeu și pînă la cele mai noi ipostaze ale genului din zilele noastre, cuprinde germenii unei nebănuite efervescențe spectacologice.

« Istoria și legendele naționale sînt niște comori deschise junilor noștri ‹ . . . › toate inimile, fără osebire, vor tresălta și inima ce a tresăltat o dată, de două ori, s-a sfințit pentru totdeauna ». Așa spunea, cu patosul deplinei convingeri, unul dintre ctitorii culturii noastre naționale, C.A. Rosetti. Fiorul emoțional pe care îl simțim în aceste cuvinte este încă un argument pentru sesizarea capacității de *comunicare* pe care îl au dramele aparținînd acestui gen. Multe dintre ele, datorită simbolului sau metaforei ce potențează limbajul dramatic și scenic pot fi încadrate *teatrului poetic*, gen ce cîștigă astăzi din ce în ce mai mult teren în teatrul românesc și universal. Prin poezia delicată ori viguroasă, prin ecourile mitului și a legendei, prin polivalența semnificațiilor, prin « deschiderea » operei dramatice și a transpunerii sale scenice, acest gen aparține, în același timp, și *teatrului de idei*, teatrului de *dezbatere filozofică* și *politică*.

Iată deci, cît de bogate implicații are teatrul de inspirație istorică, ancorat profund în realitățile devenirii patriei și transcenzînd în planul superior al generalizărilor filozofice.

Autorii pieselor istorice au fost adevărați militanți, piesele lor s-au transformat în autentice manifeste răspîndind cele mai înalte idealuri, setea de dreptate și libertate a poporului nostru. Și acest deziderat l-au îndeplinit cu o mare căldură și sensibilitate, întrucît poeți fiind, au putut da cuvîntului rostit pe scenă rezonanța maximă. Această rezonanță trebuie înțeleasă și receptată, reliefată de creatorii spectacolului, cerînd, în primul rînd, totală dăruire, înflăcărare și mîndrie patriotică.

★

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 29–38, BUCUREȘTI, 1977

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Se spune că unul dintre geţi, pe nume Zamolxis, a fost rob la Pythagoras şi ar fi învăţat de la acesta unele cunoştinţe . . . altele de la egipteni, căci ar fi pribegit pînă-ntr-acolo. Iar după ce s-a întors în ţara lui de baştină, s-a învrednicit de multă cinstire pe lîngă poporul său ».

Strabon, Geografia, *Cartea a VII-a*

« Misterul păgîn » *Zamolxe* de Lucian Blaga poate fi situat în cadrul « teatrului poetic » european, alături de piese cu implicaţii mitice sau istorice ca *Pămîntul dorinţei inimii* de W. B. Yeats, *Deirdre* de J. M. Synge, *Asasinat în catedrală* de T.S. Eliot, producţii de vîrf ale genului. Mitul dramatic fundamentează prin însăşi simbioza pe care o sugerează conceptul, structura sa complexă – dramatică, lirică, epică. Făcînd parte din familia spirituală a unor poeţi-dramaturgi şi gînditori (din sorgintea lui Goethe), Lucian Blaga crează prin mitul dramatic *Zamolxe* o operă poetică şi dramatică a cărei coordonată fundamentală este *cunoaşterea*, năzuinţa către *absolut*. El pune în termeni poetico-dramatici idei şi *esenţe*, aşa cum caracterizează teatrul nou în studiul *Noul stil*: « Interesul a trecut astfel de la detaliu la *esenţial*, de la concret la *abstract*, de la imediat la *transcendent*, de la dat la *problemă* » [1].

Zamolxe constituie, poate, cea mai elocventă ilustrare a *acestui fel* de « teatru poetic », în cadrul căruia comuniunea omului cu natura, cu cosmicul apar revelatorii. Căci pe daci, « natura-i plăsmuieşte singură, ea însăşi, dintr-o dată, / Cum îşi face munţii şi izvoarele . . . » [2].

Matca folclorului românesc devine un teren rodnic ce zămisleşte metafore de o mare frumuseţe, muzicalitate şi profunzime filozofică. Teatru al cuvîntului, al *verbului poetic*, *Zamolxe* a devenit în transpunerea scenică a Teatrului Giuleşti [3] şi un teatru al unui *spaţiu poetic*. Regizorul Dinu Cernescu, interesat de teatrul poetic, aşa cum a dovedit-o şi prin spectacole anterioare cu piesele *Meşterul Manole* de Lucian Blaga şi *Matca* de Marin Sorescu, a urmărit să realizeze o « stare », pe care noi am defini-o poetică, stare ce « nu poate exista decît prin actori. Ea trece prin gesturile, prin mimica, prin intonaţiile şi concentrarea lor. Ritualul şi amintirea folclorului leagă în spectacolul nostru pe Zamolxe de vremurile contemporane, leagă originile noastre de clipa pe care o trăim . . . Piesa lui Blaga este un poem închinat omului » [4].

Ceea ce a reliefat, în primul rînd, regizorul în acest spectacol, este, după părerea noastră, mai puţin poezia şi legile ei (cărora le acordă, după mărturia sa, multă importanţă), ci *filonul epic*, urmărirea drumului lui Zamolxe, rătăcirile sale. Creatorii spectacolului reliefează implicit *filonul dramatic*, pe linia acelei « Stationendrama » expresioniste. Poezia rămîne situată, undeva, într-o zonă mai puţin descoperită, avînd în vedere şi rostirea destul de convenţională, uneori, chiar exterioară, a versurilor. Sensul, semnificaţiile parabolei sînt descifrate cu claritate, se pierde însă tocmai « misterul „misterului păgîn" », îndeosebi pe dominanta naturii, atotprezentă în mitul şi folclorul românesc: . . . « nemurirea propusă de Zamolxe pare (mult mai) concretă: o eternă continuare a banchetului naturii ‹ . . . ›. Lucian Blaga propune o interpretare tulburătoare a mitului, o fabulă modernă din care nu lipsesc intuiţiile juste din punct de vedere istoric ‹ . . › reveria lui Blaga însufleţită de personalitatea unui gînditor al naturii » [5].

[1] Lucian Blaga, *Noul stil* în *Zări şi etape*, Bucureşti, 1968, p. 138.
[2] Lucian Blaga, *Zamolxe*, în *Opera dramatică*, Sibiu, f.a., p. 45.
[3] Lucian Blaga, *Zamolxe*, Teatrul Giuleşti, 1976, regia: Dinu Cernescu, scenografia: Mihai Mădescu, muzica: Iosif Herţea, mişcarea scenică: Adina Cezar şi Sergiu Anton.
[4] Conform caietului-program al spectacolului.
[5] Mihai Nasta, *Cutezanţa lui Zamolxe*, în caietul-program al spectacolului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Regizorul şi-a propus, continuînd, de fapt, demersul din spectacolul cu piesa *Matca*, să creeze o parabolă, un univers mitic pe care, în parte, îl încheagă prin geometria sinuoasă, uneori aspră, virilă, sau prin izbucnirile (prea rare) ale bacantelor. Scenografia « săracă », îndepărtîndu-se, data aceasta, de tendinţa spre decorativismul baroc din *Matca*, sugerează natura în esenţa sa — un mic podium central devine punctul convergent al unor acte vitale, adăpost în rătăcirile profetului sau locul chinurilor sale. Fundalul este alcătuit din pui de brazi luminaţi prin cîteva sclipiri, iar bărbaţii îl înconjoară pe Zamolxe cu brăduţii în mîini (această rezolvare ne-a amintit de o imagine asemănătoare din alt spectacol al lui Dinu Cernescu, *Vizita bătrînei doamne* de Friedrich Dürrenmatt la Teatrul de Stat din Braşov, unde o scenă de dragoste tîrzie era, astfel, « deromantizată »).

« Spaţiul sonor » este încărcat de sunete venite dintr-o lume arhaică, îndeosebi melopeea bocetului constituie o fericită integrare în acest univers ancestral, ca şi firul subţire al melodiei intonate de un fluier, ca un echivalent muzical al cărării înguste pe care păşeşte profetul hăituit.

Ritmul întregului spectacol probabil că regizorul l-ar fi dorit discontinuu, frînt, din alternări dinamice şi încremeniri: . . . « aş fi dorit ca după anumite tablouri să existe lungi pauze în care să nu se întîmple nimic pe scenă şi spectatorii să stea şi să reflecteze aşa cum pe coama unui deal se pot aşeza scaune pentru a privi un apus de soare » [6]. Dealtfel şi prezentarea spectacolului fără pauză, uşurînd, de data aceasta, tocmai continuitatea spectacolului şi instaurarea acelei « stări » urmărite de regizor, se înscrie în aceeaşi problemă a ritmului.

Raportul dintre cuvînt şi pauză, dintre logos şi tăcere joacă un mare rol în teatrul poetic. Piesele lui Maurice Maeterlinck, de pildă, pot fi socotite adevărate etaloane în acest sens. Dar acolo este vorba de un « dialog al sufletelor », de efortul de a pătrunde tainele ce înconjoară omul, pe cînd în mitul dramatic al lui Blaga, oamenii înşişi sînt zămisliri ale Mumii-Natură. Spectacolul lui Dinu Cernescu n-a rezolvat pe deplin acest raport, pauzele, tăcerile, scenele « mute » de meditaţie, contemplaţie sau magie nu comunică spectatorului acele « unde » ale reverberaţiei poetice. Dialogul dintre Mag (Corado Negreanu) şi Cioplitor (Ion Pavlescu) sau acela dintre Mag şi Vrăjitor (Ion Vîlcu) ar putea fi cuprinse în bolta dintre rostire şi tăcere. Din păcate, prezenţa eroului titular (Gelu Niţu) nu dezvăluie o aderenţă organică la această modalitate. Poate că numai dialogul dintre Zamolxe şi Zemora (Irina Mazanitis), în care este evocat Madura-cîntăreţul, sau una dintre scenele Ciobanului lunatic (Constantin Cojocaru) acoperă această zonă a « misterului păgîn ». Clar-obscurul nu potenţează tăcerile. Ele ar fi putut exista şi într-o lumină orbitoare sau, pur şi simplu, albă — lumina naturii — în contrast cu bezna grotei.

Într-un spectacol mai vechi, cu caracter experimental, regizorul Ion Olteanu a integrat fragmente din *Zamolxe*, într-o primă încercare novatoare, alegînd drept coordonată esenţială valorificarea resurselor cuvîntului în spaţiul scenic. În mica sală Studio a Teatrului « Nottara » se contura, de pe atunci, în interpretarea de autentică elevaţie spirituală a actorului Dan Nasta, *magia scenică* a « misterului păgîn », căci, aşa cum Ion Olteanu a căutat incantaţia cuvîntului poetic şi în valorificarea scenică actuală a proiectelor dramatice eminesciene el acorda cuvîntul cu o anumită linie a mişcării, fie hieratică, fie explozivă. Creatorii spectacolului de atunci au reuşit să creeze acea « stare » poetică, într-o comuniune a scenei cu sala.

Infirmînd scepticismul faţă de valenţele scenice ale dramaturgiei poetului-gînditor Lucian Blaga, spectacolul Teatrului Giuleşti constituie, însă fără îndoială, un *act de cultură*, o abordare în care sînt ridicate în spaţiu esenţele mitului dramatic, comunicînd nobilul mesaj pe care « începutul primordial » îl transmite posterităţii.

[6] Dinu Cernescu, în caietul-program al spectacolului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA MIT LA ISTORIE. ATITUDINI CONTEMPORANE ÎN FAȚA ISTORIEI

« Din Alexandru Lăpușneanu s-ar putea face un Macbeth românesc, cu întrebuințarea ultimului act al nuvelei lui Negruzzi ».

Mihai Eminescu

În galeria personajelor istorice românești, figura lui Alexandru Lăpușneanu se desprinde prin contururile sale de erou shakespeareian, profilîndu-se, fantastică și, totodată, demnă de compasiune, pe fundalul frămîntat al epocii sale. El devine, astfel, echivalentul unor eroi zbuciumați ai epocii elisabetane — Tamerlan al lui Marlowe, Macbeth sau Richard al III-lea al lui Shakespeare — adunînd în ființa sa cele mai dramatice contradicții.

Erou central al mai multor piese istorice, din epoci diferite și aparținînd unor autori de valori diferite [7], Alexandru Lăpușneanu a fost și rămîne, după cum se poate vedea, pînă astăzi, o personalitate fascinantă, prilejuind numeroase interpretări atît din partea istoricilor, cît și din partea autorilor dramatici.

În acest sens, două dintre interpretările contemporane ni se par relevante pentru « deschiderile » pe care le oferă personalitatea acestui domnitor, și anume, dramatizarea și spectacolul semnate de tînărul regizor Dan Micu și piesa dramaturgului Virgil Stoenescu, pusă în scenă de regizorul Constantin Dinischiotu [8].

Cu spectacolul de la Studioul de Teatru al Institutului de artă teatrală și cinematografică « I.L. Caragiale », își făcea debutul, concludent, unul dintre reprezentanții « tinerei regii » românești, care avea ceva de spus și convingea cu argumente elocvente. Spectacolul, gîndit și reprezentat de tineri, nu excludea gravitatea spiritului responsabil în abordarea contemporană a istoriei naționale. Dealtfel, în ambele spectacole pe care ne-am propus să le cercetăm, accentul pus pe figura domnitorului ni se pare a fi nu numai un factor comun al concepției regizorale, ci un element definitoriu al *atitudinii* în modalitatea de abordare.

În primul rînd, se poate detecta o optică nouă, un unghi de vedere înnoitor în tratarea unei personalități istorice, pe care cruzimea tiranului sîngeros o amputase, ca o unică amprentă hiperbolizată, de alte trăsături psihologice, definind o personalitate umană complexă și, mai ales, convingătoare în confruntarea cu posteritatea. Căci aici ni se pare a se afla punctul central, magma acelui vulcan nimicitor care se părea a fi fost, pînă la un moment dat în mentalitatea noastră, Alexandru Lăpușneanu.

Călău al boierilor, dezvăluind un egotism și o egolatrie împinsă pînă la ultimele sale consecințe, figura sa risca să se imortalizeze ca un simbol, ca o figură arhetipală a tiranului. Dar iată că au ieșit la lumină motivații care fac din acest domnitor nu un « caz » patologic, ci « demitizîndu-l », în sensul umanizării sale, au investigat cu un spor de profunzime universul său interior, sfîșiat de dileme și zguduiri.

Astfel, în ipostaza dramatică și scenică a lui Dan Micu, în spectacolul « Lăpușneanu », ne este prezentat ca un adevărat *erou tragic*, pe filiația unor personaje ca Nero, Caligula sau Goetz von Berlichingen, văzut în înfruntarea planului uman cu planul divin (Caligula, Goetz se identifică cu zeul, cu divinitatea, în căutarea imposibilului și a absolutului). În ultima variantă, aceea a lui Virgil Stoenescu, eroul tragic se definește prin coordonata fundamentală a *singurătății*.

[7] Vasile Alecsandri — 1856, Scarlat Capra — 1865, Dimitrie Bolintineanu — 1868, Ștefan Velescu — 1875, Samson Bodnărescu — 1878, Iuliu I. Roșca — 1886, G.M. Zamfirescu — 1925, Virgil Stoenescu — 1975.

[8] *Lăpușneanul*, dramatizarea și regia: Dan Micu, Studioul de Teatru al Institutului de artă teatrală și cinematografică « I.L. Caragiale » — 1971. *Alexandru Lăpușneanu* de Virgil Stoenescu, Teatrul « M. Eminescu » din Botoșani, 1976, regia: Constantin Dinischiotu, scenografia: Constantin Rusu, costume: Maria Bortnovschi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gestul de (aparentă) polemică este, în acelaşi timp, un gest de venerată continuitate a tradiţiei. De la Grigore Ureche cetire, trecînd prin nuvela lui Negruzzi, care i-a acordat statut literar, « mitul » acestui personaj (căci, într-adevăr, el poate fi configurat într-un mit), apare astăzi, ca în luminile derutante ale unui caleidoscop, mai apropiat de spiritualitatea contemporană, decît ne-am fi putut închipui.

Spectacolul conceput de Dan Micu, depăşind net dimensiunile unui simplu « examen de diplomă », anunţa « intrarea în arenă » a unui regizor autentic. Cu siguranţa şi pasiunea tinereţii, cu luciditatea şi « părtinirea » (am zice, tocmai obiectivarea, « distanţarea » tinereţii), se înscria, încă de pe atunci, în arta spectacolului românesc, ca un « spectacol important » [9].

Văzut ca o *geneză* (cuvintele Nebunului sună ca o deviză, ca o « supratemă »: « Poate, Măria Ta naşte pe Măria Ta . . . ») spectacolul nu se circumscrie prin datele sale exterioare în cadrul conceptului de « teatru al cruzimii », ci prin densitatea atrocităţii interioare, de substanţă, de fond a conflictului, şi, în primul rînd, a *conflictului interior*.

S-ar putea spune că tînărul regizor şi autor al « scenariului », Dan Micu, a pornit în mod deliberat la ceea ce August Strindberg, el însuşi creatorul unor personaje istotice monumentale, numea « vivisecţie ». Operaţie care, în afara unei lucidităţi şi, fără îndoială, a unei pasiuni — aproape fanatice — de cercetare, nu ar fi posibilă. Un prim « simptom » al operaţiei îndrăzneţe (dar salutare, pentru viabilitatea « mitului » în contemporaneitate) a fost o revizuire a imaginii personajelor, în sensul contemporaneizării din punct de vedere al receptării vizuale, care, aşa cum observa un cronicar teatral (Lăpuşneanu poartă blue-jeans, boierii nu au barbă . . .), îndepărtează dintru început spectatorul de imaginea tradiţională, de tip istorist, în sensul în care, de exemplu, ducele de Meiningen a preconizat fidelitatea faţă de cadrul istoric.

Această nouă modalitate de abordare caracterizează ansamblul imaginii scenice, accentul ce reliefează *semnificaţiile* elementelor de decor şi recuzită. Scena masacrării boierilor ni se pare definitorie tocmai în această direcţie. O plasă în care sînt aruncate cu toată puterea mingi, constituie în acest « cod » vizual-plastic, echivalentul scenic al unei posibile prezentări naturaliste, către care textul ar fi putut împinge.

Şocul de ordin vizual era la nivelul şocului pe plan auditiv, « coloana sonoră » fiind formată în mai mică măsură din ceea ce se numeşte « ilustraţie muzicală » sau « muzică de scenă », ci mai curînd din elemente de muzică concretă, zgomote « adevărate » şi sugestive, exacerbate uneori pînă la limita suportabilităţii. În acelaşi cod semantic se înscrie ideea — latentă în text — a vînzării ţării de către boieri, în scena « tîrgului », devenită în acest spectacol un motiv scenic de maximă semnificaţie. Tîrgul apare hiperbolizat, valorile nu se reduc la obiecte sau teritorii, ci el cuprinde şi elementele cosmosului. Raportul dintre semnificat şi semnificant se luminează, astfel, printr-o înţelegere şi abordare în care imaginea şi cuvîntul, logosul şi praxisul cîştigă funcţii complementare.

Fără a « copia » sau a imita la modul pasiv, ci asimilînd în mod creator abordări contemporane ale unor mari texte clasice (anticii, Shakespeare, Molière), tînărul regizor a năzuit să păşească pe o nouă cale, dar nu negînd, ci afirmînd în mod constructiv, ideile şi sensurile de bază ale textului clasic.

Şi în interpretarea actoricească acest suflu nou s-a făcut simţit, în primul rînd prin ceea ce am putea defini drept o îmbinare (aparent paradoxală) a unui anumit tip de « distanţare » obţinută prin luciditatea interpretului, cu o stare tensională, care nu are nici unul din semnele « trăirii » sau « identificării ».

Îndeosebi doi dintre interpreţi par a fi aderat la această modalitate de interpretare, printr-o exactă înţelegere a concepţiei regizorale: Ştefan Velniciuc, interpretul rolului titular, şi Mircea Diaconu, interpretul Nebunului. Deşi foarte tineri, ei au dovedit o intuiţie ascuţită, ba chiar o maturitate artistică, alăturîndu-se colegului lor, regizorul Dan Micu. Tensiunea apare ca trăsătură dominantă a jocului lui Ştefan Velniciuc, tensiune ce creşte gradat pînă la scena-metaforă a « genezei », amintind, într-un fel, de modul în

[9] Cf. *Contemporanul*, 16.IV.1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care « furiosul » englez John Osborne aduce pe scenă spasmele lui Martin Luther. Nu este vorba de o « demitizare » în accepţia demonetizată astăzi, ci de accentuarea acelei « vivisecţii » pe care şi-au propus-o creatorii spectacolului.

În rolul Nebunului, pe linia bufonilor shakespeareieni, Mircea Diaconu a anticipat, poate pentru prima dată, cu toată claritatea, vîna grotescă pe care o va valorifica pe scenă în multe dintre creaţiile sale ulterioare (în film, mai ales coordonata omenescului candid se va impune la acest tînăr actor). El devine, nu numai un *raisonneur* al spectacolului, dar configurează şi un tip actoricesc, « actorul total », descendent al *commediei dell'arte*.

S-a observat atunci « o minuţiozitate puţin pedantă cu care regizorul şi-a gîndit spectacolul » [10]. Nu poate fi vorba, însă, de un reproş, în măsura în care Dan Micu şi echipa sa (căci *spiritul de echipă* s-a făcut simţit din plin), au gîndit şi realizat un spectacol *unitar* din punct de vedere al concepţiei şi al stilului. Acea minuţiozitate a dus la închegarea unui spectacol cu implicaţii politice acute (dealtfel, problema *puterii* este reliefată şi în următorul spectacol pe care Dan Micu l-a realizat, *Prinţesa Turandot*). Iar « scriitura regizorală barocă » despre care s-a vorbit în legătură cu acest regizor, ar putea dezvălui tocmai căutările regizorului, efervescenţa, poate chiar dramatismul unui zbucium creator.

★

Transpunerea scenică a celei mai recente abordări a nuvelei, a fost dominată de cheia realistă, cu aprofundarea universului interior al eroului, în concordanţă cu « supratema » : solitudinea.

S-ar putea spune că spectacolul Teatrului « M. Eminescu » din Botoşani se articulează, în ultimă instanţă, într-un mare *monolog*. Aceasta nu lipseşte spectacolul de dramatism, chiar de patos, nu în sensul retorismului, ci un curaj al pateticului, dimensiune intrinsecă dramei istorice clasice, cu reverberaţii în contemporaneitate.

Autorul însuşi subliniază « o anumită trăsătură omenească foarte particulară <. . . > o dramă a singurătăţii sufleteşti < . . . > toate intenţiile bune şi nobile, mai ales într-a doua sa domnie, s-au stins, mai înainte de vreme, în bezna unei tragice singurătăţi sufleteşti şi a neputinţei sale de a se apropia de fiinţa înţeleaptă a poporului, pe care — totuşi — el îl preţuia atît de mult » [11].

Regizorul Constantin Dinischiotu, înţeles şi sprijinit în intenţiile sale de către interpretul domnitorului, Constantin Codrescu, realizează un solilocviu, adesea impresionant prin sinceritatea zbuciumului, a sfîşierilor, dilemelor, întrebărilor care, necontenit, îl bîntuie pe erou. Astfel, patosul devine un element determinant al solilocviului, căci chiar dialogurile pe care Lăpuşneanu le poartă, îndeosebi cu Scutierul şi cu Bătrîna ţărancă, pot fi ipostaze ale aceluiaşi monolog (sau dialog cu sine însuşi). Cele două personaje pe care le introduce autorul, cîştigă pe lîngă funcţia de *raisonneur* sau de cor, pe aceea de *alter-ego*. Pe de altă parte, raportul domnitorului cu *poporul* apare astfel accentuat, în consonanţă cu optica modernă a istoriei. Dealtfel, dramele istorice ale dramaturgiei noastre naţionale sau dramele istorice shakespeariene acordă o mare importanţă acestui raport, însuşi destinul domnitorilor sau al regilor fiind nemijlocit legat de sprijinul sau de lipsa acestui sprijin de preţ din partea poporului. Mai ales Scutierul este un personaj în acelaşi timp implicat şi obiectivat, trăind în vîltoarea epocii sale, dar avînd şi un ochi treaz care deschide perspectiva viitorului.

Limbajul gestual şi, în general, planul vizualizării nu au în acest spectacol ponderea avută în ipostaza scenică cercetată înainte. Regizorul şi actorii, mai ales interpretul rolului titular, valorifică resursele cuvîntului, reliefînd semnificaţiile dialogului scris cu siguranţă. Portretul eroului cîştigă, astfel, contururile unui tip de personaj « problematizat », într-o manieră modernă, epurată de patologic [12]. Gîndurile sale se îndreaptă în primul rînd

[10] Sorin Titel, *Lăpuşneanu — un personaj inedit*, in *România literară*, 3.VI.1971.

[11] Virgil Stoenescu, *Drama solitudinii*, in caietul-program al Teatrului « M. Eminescu » — Botoşani.

[12] Valeria Ducea, in cronica spectacolului, *Teatrul*, 1976, nr. 10, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

către destinele ţării, iar procesul de conştiinţă se axează tocmai pe relaţia dintre necesitatea de stat şi justificarea etică.

Legat de structura interioară a eroului din « scenariul » elaborat de Dan Micu, dezvăluind o continuitate a opticii contemporane, eroul din piesa lui Virgil Stoenescu prelungeşte, pe noi coordonate, motivul *coşmarului* din varianta scenică cercetată anterior. De data aceasta, starea tensională este înlocuită de o agitaţie interioară, de o panică cu scurte alternări de linişte a meditaţiei, actorul reliefînd dinamica raţională a procesului etic. Dialogurile domnitorului cu Scutierul şi cu Bătrîna ţărancă, mai puţin raporturile sale cu grupul boierilor, care ocupă o pondere scăzută, reflectă amplificarea acestui coşmar urmărit cu luciditate de către domnitor şi interpretul acestuia. Trăirea clipelor amare din preajma morţii umanizează portretul acestui nefericit domnitor, pe care posteritatea l-a descoperit a fi nu numai un tiran sîngeros, ci şi *un om* frămîntat. Constantin Codrescu pătrunde esenţa acestui proces de umanizare a personajului, fără a aluneca spre o pantă idilică, conducînd trăsăturile morale contradictorii spre ceea ce am putea numi drept o negare a negaţiei. El restituie, în acest fel, în consens cu intenţiile dramaturgului, un portret nu numai verosimil, ci, mai ales, *viabil* pentru urmaşii acestei personalităţi istorice de un intens dramatism.

Scutierul interpretat de tînărul actor Victor Nicolae, constituind un fel de echivalent al Nebunului, cu un spor de înţelepciune, mai ponderat ironic şi mai cald în clipele de grea cumpănă dinaintea morţii, dezvăluie seriozitatea şi sobrietatea, firescul cu care interpretul s-a apropiat de acest personaj cvasi alegoric. Căci alegorică, fără îndoială, este şi acea Bătrînă ţărancă, interpretată cu acelaşi curaj al patosului, de care aminteam. Dealtfel, patosul (în sens de adîncă convingere) *rostirii adevărurilor* este amprenta acestui personaj, care, pe de o parte, îl nelinişteşte pe domnitor, pe de altă parte, îi confirmă unele bune intenţii, prea şovăitoare, însă, spre a deveni împliniri. În răstimpul unor apariţii relativ scurte, dar de reală densitate, Bătrîna (Silvia Brădescu), simbol al simţămintelor materne şi al patriei în suferinţă, conferă luminozitate fundalului sumbru al dramei.

Scenografia (decoruri: Constantin Rusu, costume: Maria Bortnovschi) aduce elemente sobre, « funcţionale », în sprijinul concentrării dramatice. Nici acest spectacol nu mai are nimic comun cu acel « realism istoric » ce sublinia detaliile « culorii de epocă », ci cultivă simplitatea şi sublinierea esenţei. Şi prin aceasta spectacolul se apropie de genul pe care l-am putea denumi « spectacol-eseu », provocînd spectatorului reflecţii ce nu-l vor părăsi nici după ce el a părăsit sala de spectacol. Tocmai aici zace germenele a ceea ce Lessing numea « *fermenta cognitionis* », în sensul în care contactul cu istoria îndeamnă la meditaţie activă.

★

« Orice popor, o piatră va găsi, sau o bucată de fier, ori de aramă, ca să sape cu ea urmele adînci, ce le-aţi lăsat voi, oamenii mari ».

Mihai Eminescu

Încadrîndu-se în conceptul de « teatru poetic », fragmentele dramatice ale luceafărului poeziei româneşti se configurează într-un tablou mozaicat al unui proiectat « Dodecameron dramatic ».

Acelaşi perseverent şi inimos colectiv al Teatrului « M. Eminescu » din Botoşani a contribuit, prin cea mai recentă valorificare din ciclul proiectelor dramatice eminesciene, la lărgirea modalităţilor de abordare a dramei istorice. Astfel, numărul acestor transpuneri scenice s-a ridicat la patru [13].

Dincolo de importanţa *actului de cultură* pe care îl constituie această restituire, care s-a dovedit a fi nu numai necesară, ci şi consonantă cu spiritualitatea şi gustul estetic al contemporaneităţii, se impune expresivitatea *limbajului scenic modern*, ce nu contra-

[13] *Bogdan Dragoş* — 1975, *Decebal* — 1976, *Emmi şi Histrion* — 1976, *Mureşanu* — 1977, premiere absolute la Teatrul « M. Eminescu » din Botoşani, regia: Ion Olteanu, maestru emerit al artei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vine spiritului şi chiar literei eminesciene, potenţînd semnificaţiile şi mesajul pe care îl comunică.

Regizorul Ion Olteanu se înscrie printre relativ puţinii regizori interesaţi de problematica teatrului poetic. Piesele apaţinînd acestui gen de teatru, cuprinzînd texte reprezentative, create de dramaturgi şi poeţi de seamă — în literatura universală, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, Jean Giraudoux, T. S. Eliot, Christopher Fry, Dylan Thomas, iar în dramaturgia românească, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Radu Stanca, Marin Sorescu — contribuie la valorificarea plenară a verbului, a cuvîntului pe scenă, echilibrînd astfel anumite tendinţe către o pondere a aşa-zisului « limbaj gestual », care s-au făcut simţite în arta spectacolului. Aceasta înseamnă, în acelaşi timp, o *echilibrare* a raportului dintre cuvînt şi gest, în aceste spectacole apărînd limpede implicaţiile rituale, sursele *folclorice*, în concordanţă cu reverberaţiile poeziei dramatice.

Pornind de la textul cu valoare de testament spiritual pe care l-am pus în fruntea acestui capitol regizorul Ion Olteanu mărturiseşte: . . . « ca modalitate de spectacol, aşa cum o încerc de mult, am căutat să aduc pe scenă *tragedia antică de expresie românească* ».

Însuşi modul în care Eminescu abordează personalitatea poetului revoluţionar Andrei Mureşanu se află în consens cu viziunea regizorului. Încorporîndu-se « mitologiilor subiective », transmiţînd ca printr-un sistem de vase comunicante concepţiile şi năzuinţele poetului, personajul ales (el însuşi un *alter ego* al autorului) devine în poemul dramatic o figură titanică, cu contururi faustice, iradiind semnificaţiile sale de poet orfic, de titan şi demon totodată.

Putînd fi socotit un poem dramatico-filozofic de factură alegorică, cu puternice implicaţii politice, *Mureşanu* devine simbolul acelui « *poeta vates* », zbuciumat, profund dramatic, o chintesenţă, a poetului-profet, a poetului tribun. Poemul devine astfel un fragment al acelei « mitistorii » despre care vorbea Heliodor şi pe care Eliade Rădulescu o reliefează în cursul său de istorie: « Historia primitivă a tuturor popolilor se formă din epopee, din mythistorie », iar Eminescu însuşi sesizează relaţia organică dintre *mit* şi *istorie*: « E păcat cum că Românii au apucat de-a vedea în basm numai basmele, în obicei numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestaţiunea palpabilă, simţită a unei *idei oarecare*. Ce face de exemplu istoricul cu mitul <. . . > El caută, *spiritul*, *ideea* acelei forme < . . . > şi arată cum că mitul nu e decît un *simbol*, *o hieroglifă*, care nu e de-ajuns că ai văzut-o, că-i ţii minte forma şi că poţi s-o simţi în zugrăveala pe hîrtie, ci aceasta trebuie citită şi înţeleasă »[14].

În acest sens, *Mureşanu* cîştigă o elevată funcţie cognitivă, fiind nu numai o piesă poetică, ci o *piesă de idei* şi un text de *teatru politic*. Eminescu l-a întruchipat pe « preotul libertăţii noastre » (definîndu-l pe Andrei Mureşanu şi în *Epigonii* « preot deşteptării noastre »), măreţ, asemănător cu figura lui Horia din proiectul *Horiadelor*: « Horia pe un munte falnic stă călare, / O coroană sură munţilor se pare, / Iar Carpaţii ţepeni înălţaţi în nori, / Îşi vuiau prin tunet gîndurile lor ».

În spectacol se dezvăluie valenţele scenice ale acestei meditaţii dramatice sau ale acestui fragment de epos, ţinînd, în primul rînd, de valorificarea marii *forţe a versului eminescian*. În concordanţă cu munca actorului la rostirea scenică a poeziei dramatice (deci, nu recitarea, declamarea), s-a realizat o *plastică scenică*, un limbaj gestual expresiv. Trebuie subliniat şi aspectul *formativ* al acestui gen de teatru, adevărată şcoală actoricească de rostire a versului, de reliefare expresivă a mişcării, de stăpînire armonioasă a propriilor mijloace de expresie scenică, de interiorizare, de aspiraţie a tînărului actor către elevaţie.

S-a imprimat un ritm, o mişcare cu implicaţii de *ritual*, ceea ce conferă spectacolului nobleţe. Filonul tragic, dimensiune a acestui teatru poetic, constituie fundamentul modalităţilor spectaculare. Această « cheie » reliefează planul filozofic, precum şi gravele implicaţii politice, prin *metafore scenice* dense.

[14] Mihai Eminescu, *Stringerea literaturii noastre populare*, cf. Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, Bucureşti 1973, p. 353.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Spectacolul se converteşte, astfel, în *echivalenţa* scenică (deci, mai mult decît transpunerea scenică) a transcenderii luptătorului revoluţionar, a omului real, istoric, pe planul superior al simbolului, al Istoriei, în relaţia trecut — prezent — viitor (coordonata de bază pe care se articulează poemul în ansamblul său.)

Un element constitutiv pe care îl conţine textul şi îl potenţează spectacolul este *alegoria*, înscriindu-se într-o îmbinare organică, în unitatea de concepţie şi de stil a poemului şi spectacolului. Această unitate stilistică este dobîndită şi prin integrarea scenografiei (Vida Gheza, artist al poporului), îndeosebi a sugerării monumentului de la Moisei din final, imagine impresionantă atît în devenire cît şi static.

Tot în cadrul unităţii stilistice se înscrie raportul dintre erou (Viorel Baltag) şi cor (raport esenţial al tragediei antice) şi modul în care în această relaţie s-au articulat cele trei variante ale fragmentului, devenite în spectacol « secvenţe » în nuanţată gradaţie dramatică (textul a fost transcris de Marin Bucur).

Un merit deosebit îl constituie comunicarea, sau, mai bine zis, *comuniunea cu publicul*, apariţia în final a tinerelor şi tinerilor din cor, purtători ai făcliei sacre, simbolizînd continuitatea transmiterii idealurilor revoluţionare şi omagiul posterităţii. Legătura luptătorului revoluţionar cu poporul şi potenţarea acesteia prin melopeea acelor mume arhaice ale folclorului românesc, dar făcînd parte, în acelaşi timp, şi din mitul faustic, constituie un alt element prin care *mesajul* comunicat emoţionează.

Adăugîndu-se această nouă verigă la preţiosul lanţ al valorificării scenice a dramaturgiei eminesciene, s-a dovedit, pe de o parte, prin acest nobil « fanatism », credinţa în izbînda unei intenţii binevenite, iar pe de altă parte, îmbogăţirea arsenalului de modalităţi scenice în abordarea dramei de inspiraţie istorică. Şi, nu în ultimul rînd, posibilităţile pe care acest gen al dramaturgiei le oferă în închegarea *spiritului de echipă*, în procesul de *omogenizare* al trupei, al *modernizării* limbajului scenic.

Înscriindu-se în cadrul dramaturgiei istorice anumite piese aparţinînd *teatrului poetic* oferă bogate şi nuanţate modalităţi de exprimare scenică. Ele conduc spre configurarea unor *metafore scenice*, potenţînd astfel semnificaţiile filozofice, plasînd în procesul dinamic al devenirii poporului nostru momente-cheie, transmiţînd un mesaj umanist de autentică elevaţie.

Atracţia pe care aceste piese o exercită asupra unor oameni de teatru de structuri spirituale diferite şi aparţinînd unor generaţii diferite dovedeşte deschiderea, polivalenţa semnificaţiilor şi, în consecinţă, a interpretărilor scenice. Mergînd îndeosebi pe calea « afinităţilor elective », aceste creaţii vin să adauge noi elemente, unele cu caracter novator, în procesul efervescent al căutărilor actuale din domeniul teatrului.

Prin abordarea unor personalităţi istorice complexe — precum dramatica figură a domnitorului Alexandru Lăpuşneanu sau cea a poetului revoluţionar-vizionar Andrei Mureşanu — dramaturgia şi spectacologia românească cîştigă noi valenţe creatoare. Ele sînt un omagiu viu pe care oamenii noştri de teatru îl aduc luptei poporului român pentru libertate şi independenţă.

L'HISTOIRE NATIONALE DANS L'ART DU SPECTACLE. VISIONS CONTEMPORAINES

RÉSUMÉ

Les pièces d'inspiration historique constituèrent et continuent à constituer encore une source d'enrichissement pour les moyens d'expression scénique.

Qu'il s'agisse du drame historique classique ou de modalités modernes d'aborder l'histoire nationale, le théâtre roumain enregistra de nombreux succès avec des spectacles puisés à cette source.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La présente étude a en vue le critère d'une catégorie de théâtre à part, le théâtre poétique (*Zamolxe*, de Lucian Blaga, ou le fragment dramatique *Mureşanu*, de Mihai Eminescu). Telle une constante dans le théâtre roumain nous apparaît, d'autre part, la personnalité historique d'Alexandru Lăpuşneanu, véritable mythe qui vient néanmoins d'être soumis à un évident processus de démythification dans la mesure où est approfondie la vie intérieure du personnage, déchirée de contradictions dramatiques.

Sur le plan de l'art du spectacle, les pièces analysées nous permettent de déchiffrer d'intéressantes modalités de transposition scénique, leurs créateurs mêlant des implications mythiques et folkloriques à des éléments d'épopée et à des accents lyriques. Le potentiel de la substance philosophique, les dimensions du tragique et les significations politiques se trouvent ainsi amplifiées.

Au point de vue de la mise en scène, du jeu des acteurs, de la scénographie, de la musique, les spectacles révélèrent le noyau incandescent de recherches qui, loin de rester de stériles recherches « en soi », ont un caractère créateur, approfondissant et mettant en évidence les idées essentielles et le message de l'œuvre dramatique.

L'aspect — très important — de la communion avec le public n'a pas été non plus négligé, les implications sociologiques s'avérant symptomatiques dans le cas des spectacles reflétant des moments essentiels de l'histoire nationale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRUL POPULAR—ENTITATE A DURATEI SPIRITUALE ÎN ISTORIA CULTURII ROMÂNEŞTI (I)

OLGA FLEGONT

Izvoarele scrise ale istoriei teatrului medieval românesc, de la primele vechi menţiuni despre măscărici din cronicile muntene şi moldovene pînă la manuscrisele transilvănene de cîntece de stea şi de Irod din secolul al XIX-lea, de la *Carte românească de învăţătură de la pravilele împărăteşti şi de la alte giudeaţe* din 1646 şi pînă la « scrisorile » de ceremonial domnesc din Moldova şi condicile de cheltuieli ale burgurilor transilvane, de la *Viaţa şi petreacerea svinţilor*, tomurile mitropolitului Dosoftei, şi « cărţile celor şapte taine » tipărite în secolele XVII—XVIII, şi pînă la uriaşul lexicon manuscris al lui Iordache Golescu, *Condica limbii rumâneşti*, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de la foarte vechi notaţii ale literaturii bizantine, izvoare doar prin analogia sistemelor de referinţă culturale sud-est europene, pînă la miile de file lăsate de peregrini, patriarhi şi ambasadori, călători din Orient şi din Occident, adesea membri ai Academiilor occidentale sau eruditi teologi şi istoriografi ai creştinătăţii răsăritene, dar şi de străinii statorniciţi vremelnic la curţile domneşti ca secretari de taină sau preceptori ai coconilor, din vremea domnilor de ţară şi fanarioţi pînă către sfîrşitul veacului al XIX-lea, izvoarele de baştină şi izvoarele străine din secolele XV—XIX vor fi pentru totdeauna documente care zugrăvesc peisajele, anotimpurile, moravurile şi tradiţiile acestor locuri, societatea timpului, climatul spiritual al acestor secole, arta şi civilizaţia unui spaţiu cultural, în lumina istoriei contemporane lor. De o parte, viaţa şi istoria, aşa cum au fost; de cealaltă, şi mai mult, aşa cum cronicarii şi comentatorii lor le-au trăit. Numai luate împreună, numai laolaltă aceste istorii paralele devin sursă în cunoaşterea originilor şi rosturilor datinilor vechi, numai prin reconstituirea paralelă a universului de viaţă şi a universului de gîndire, a sensului interpretărilor care, şi ele singure, pot desemna un orizont de cultură originală, de la înalta erudiţie de sorginte europeană a lui Dimitrie Cantemir, pînă la eresurile de mitologică, imemorială viziune despre lume ale vreunui ţăran bătrîn din munţii Maramureşului.

Din toate aceste izvoare, autohtone şi străine, modernul concept de « teatru popular », emanat de logica practică a secolului al XX-lea, este absent. El rămîne a fi un convenţional « concept compus ». E de la sine înţeles. Totul se petrece aci sub semnul « datinei » sau al « jocului », după « obiceiul pămîntului ». Sîntem, pentru aceste secole, în domeniile necercetate pînă acum ale unei arte străvechi, cu limite neclare, pretutindeni regăsită şi pierdută de îndată ce voim să o supunem unui sistem criteriologic clasic sau unui aparat categorial modern, fie el al istoriei teatrului sau al etnologiei; este arta polimorfică şi polisemică, deţinătoarea şi generatoarea unei viziuni ontice originale, o artă a cărei cercetare nu poate fi întreprinsă decît orientată fiind de perspectivele istoriei culturii. Obiectul nostru de studiu rămîne să fie opera teatrală; dar, fără a ne fi un obiect necunoscut, el a devenit acum, prin dimensiunile şi proporţiile lui, prin natura

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 39 — 49, BUCUREŞTI, 1977

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi structurile lui, prin fenomenul de coeziune al codurilor stilistice în imagini sincretice şi prin fenomenul de dispersie al acestor imagini în spaţiul şi timpul unei culturi etnice, un obiect nou, care are « dreptul la istorie » [1], la istoria lui.

Aşa încît, reconstituirea şi restituirea istoriei teatrului popular românesc va cere, programatic, tratarea funcţională a izvoarelor acestei epoci în care societatea patriarhală a secolelor XV—XIX trecea într-o societate modernă, iar teatrul popular se cristaliza ca o entitate a duratei spirituale în istoria culturii româneşti. Cercetarea istorică a formelor reprezentărilor culturale dispărute sau pe cale de a dispărea, forme de artă şi de civilizaţie care închid în formula lor sincretică expresia gîndirii şi a mentalităţii, a sentimentului, a sensibilităţii, a modului de a trăi şi de a dura în timp al unui grup etnic, al unei fiinţe etnice, cercetarea istorică a acestor forme de viaţă şi de cultură care sînt totodată « forme esenţiale ale teatrului popular european primitiv » [2], are dreptul şi datoria de a le reda comunităţii care le-a creat în trecut, de a nu lăsa să se piardă şi să se tulbure imaginea unei arte de străveche şi preţioasă tradiţie ţărănească, şi a cărei evoluţie a cunoscut milenii.

Istoria teatrului popular românesc este o istorie deschisă, vie, aflată între hotarele nescrise în timp şi spaţiu ale culturilor teatrale de substrat indoeuropean, o istorie în care vechimea şi continuitatea de spirit a culturii populare româneşti sînt cuprinse şi mărturisite de imaginile şi formele unei arte teatrale cu origini arhaice, laolaltă relicve şi izvoare pentru culturile teatrale folclorice din Sud-Estul european şi bazinul Mării Mediterane.

De la jocurile ţărăneşti cu măşti din epoca feudală pînă la spectacolele dramatice populare jucate în sate şi tîrguri în secolele XVIII—XIX, de la forme de « supravieţuire » pînă la formele vii ale artei teatrale populare, cercetarea istorică descoperă unităţi morfologice şi serii tipologice reîntîlnite în manifestările similare din culturile medievale ale Sudului Balcanic, arhetipuri generate de solicitările genezice şi nuclee structurale arhaice regăsite pe vaste arii central şi sud-est europene, coduri stilistice ale imaginii teatrale, codurile de conservare şi comunicare ale unei culturi ancestrale cu adînci obîrşii în timpul şi spaţiul spiritual european. Aşa încît nu numai formele fosile sau pe cale de trecere ale unei arte teatrale cu imemoriale origini, nu numai formele ei dinamice generate de împrejurările, legendele, eroii şi faptele vieţii medievale din Răsăritul ortodox, ci însăşi matca modalităţilor expresive ale spiritului ei se dezvăluie a se alcătui mai mult din ceea ce ne leagă decît din ceea ce ne desparte de alte străvechi culturi europene.

Prefacerile prin care teme şi motive primordiale din structurile mitologice primitive şi antice se desprind şi trec — transfigurate în semne şi simboluri ale memoriei culturii — în structurile spectaculare şi dramatice ale obiceiurilor ţărăneşti din evul mediu românesc, istoria lor neconsemnată, urmează drumul mare, comun, al evoluţiei fenomenelor de cultură folclorică europeană. Către sfîrşitul mileniului I al erei noastre era firesc ca în dezvoltarea formelor vechi de artă teatrală populară să fi existat similitudini şi analogii cu fenomene de cultură şi civilizaţie străveche, care aparţin istoriei universale a artei teatrale. « Proscrierea mascaradelor păgîne în sinodul de la Auxerre, unde au fost pronunţate prescripţii formulate în anul 585 e.n., sau unele din canoanele conciliului trullan, ţinut la Constantinopol, în anul 692 e.n., leagă sub interdicţia *cervulum et vetulam facere* toată aria europeană » [3], dar mai mult decît o reprezentare globală şi ceţoasă a ce va fi fost universul folcloric al acelor timpuri în ţinuturile carpato-dunărene nu se poate afla. Din secolul al XV-lea însă, odată cu primele menţiuni şi descrieri ale obiceiurilor tradiţionale româneşti, datini păgîne, sărbători ale calendarului creştin ori spectacole profane de bîlci şi de uliţă, se deschide cronica în imagini a lumii medievale româneşti, continuată cu panorama în culori tari a societăţii româneşti din secolele XVIII—XIX. Pulverizate în formele vii, dinamice, neînchegate ale teatrului popular con-

[1] Jean Poirier, *Ethnologie diachronique et histoire culturelle*, in *Ethnologie générale*, Paris, 1968, p. 1445.

[2] *Le Théâtre populaire européen, édité par Léopold Schmidt en collaboration avec Gianfranco D'Aronco, Georgios Megas, Hans Moser, Georges-Henri Rivière, Achmed Tecer et Hans Trümpy*, I — *Pièces de théâtre se rattachant à des coutumes populaires*, Paris, 1965, p. 16.

[3] *Istoria teatrului în România*, vol. I, capitolul I — *Elemente de artă teatrală în riturile, ceremoniile şi spectacolele din epoca veche* (autor: Olga Flegont), Bucureşti, 1965, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

temporan, unde din tot ce a fost aproape nimic nu s-a pierdut şi dăinuie conservat în semne, siluete, schiţe şi modele de joc, imaginile teatrale nu-şi încetează prefacerile. Pentru că, ramură a culturii folclorice europene, teatrul popular românesc este un fenomen viu, neîntrerupt, de cultură folclorică autohtonă, univers încărcat de istorie al unei umanităţi prezente.

Întinsul patrimoniu al datinilor populare este compus din rituri de iniţiere şi de trecere, din ceremonii de invocare, de celebrare ori de exhortare, practicate în forma unor spectacole de participare şi comuniune, pentru a căror cercetare sistematică se impune diferenţierea şi distanţarea planurilor categoriale: « pour les coutumes, il serait désirable de faire une différence non seulement entre le plan sacré et le plan profane, mais aussi dans le cadre du plan sacré, de différencier le rituel ancestral du rituel religieux chrétien, et ensuite d'établir les distances entre religieux et séculier: sur le plan profane, le quotidien de l'exceptionnel (fêtes), et à son tour, le cérémoniel opposé au sacré et au spectaculaire, le pragmatique opposé à l'artistique et ainsi de suite »[4]. În acest mod articulată, viziunea arhitectonică a unei arii de cultură folclorică s-ar fundamenta pe logica proprie a fenomenelor: « cette architectonique ne représenterait pas la somme des faits investigués mais bien leur ordonnance organisée dans un système »[5]. Aceste ceremonii şi rituri, datini care aparţin timpului biologic şi social, sînt străbătute însă de o teatralitate genuină tîrziu desprinsă de factorul sacral sau religios, a cărei cercetare ca fenomen de cultură poate fi întreprinsă numai ca o desfăşurare întretăiată de planuri succesive şi simultane. Pentru că fenomenele de teatru folcloric conţin, în structura şi în istoria lor, o « figură logică », o monadă, *imago theatrica*, entitate a succesivului în simultan, cheia de boltă atît a unei arhitectonici de sistem structural, cît şi a posibilei reconstrucţii istorice. Deschiderile unor ample perspective diacronice sau vertiginoase sincronii în universul teatrului folcloric sînt condiţionate de observarea unuia şi aceluiaşi rar fenomen: « prezenţa simultană a stadiilor succesive atinse de imaginea teatrală în cursul evoluţiei sale »[6]. Iar structura, funcţia şi semnificaţia jocului teatral, forma şi istoria lui, se află toate în cuprinsul acestui unic act viu, imaginea teatrală, concentrată în germene ori în deplină înflorire, regăsită în forme care involuează şi pier sau, dimpotrivă, evoluînd, generează alte noi forme şi imagini.

Patrimoniul tradiţional al teatrului popular românesc, cunoscut şi clasificat ca atare în operele de erudiţie istorică şi filologică ale cărturarilor români din secolele XIX şi XX, istorici şi istorici ai literaturii, filologi, folclorişti şi etnografi, este reprezentativ prin formele sale cristalizate, care acoperă largi teritorii geografice pentru lungi perioade de timp şi se suprapun majorităţii formelor fundamentale ale teatrului popular european. Suma acestor prototipuri se desface în unităţi tipologice de joc teatral care pătrund adînc în timp, de-a lungul a vaste spaţii continentale, în cultura folclorică universală: *jeu-combat*, *jeu-meurtre* şi *jeu-résurrection*, *jeu-cortège* şi, în sfîrşit, *jeu-dispute*[7], drama. Totodată, întrevăzută în întreaga ei desfăşurare, istoria acestor prototipuri se înscrie « pe spiralele duratelor lungi » ale istoriei culturilor, care « prin valorile ei mult timp fixe apare ca element invariabil în faţa celorlalte istorii, a evenimentelor sau a conjuncturilor, mai iuţi în scurgerea lor »[8]. Astfel, reconstituirea acestui « proces al duratei lungi », ale cărui ritmuri de evoluţie lente şi dense nu mai sînt influenţate de succesiunea generaţiilor sau a secolelor, descoperă o entitate a duratei spirituale, un univers cultural închis, plin de forţă, a cărui istorie refluează în imagini, un univers de imagini în care semne şi structuri mereu vii, cîndva timpuriu prevestitoare ale evoluţiei istorice, sînt ajunse din urmă, înso-

[4] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, în *Actes du premier Congrès international d'ethnologie européenne. Paris, 24 au 28 août 1971*, Paris, 1973, p. 55.

[5] *Ibidem*, p. 55.

[6] *Istoria teatrului în România*, vol. I, capitolul al II-lea — *Forme vechi de artă teatrală populară în epoca feudală* (autor: Olga Flegont), Bucureşti, 1965, p. 47.

[7] După clasificaţiile lui Karl Meuli, concepte convenţionale adoptate şi în *Le Théâtre populaire européen . . .*, care rămîn repere în orientarea cercetării analogiilor de gen şi specie pentru ariile culturale europene (a se vedea: Karl Meuli, *Schweizer Masken. 60 Abbildungen und eine Farbtafel nach Masken der Sammlung von der Heydt und aus anderem Besitz. Mit Einleitung über schweizerische Maskenbräuche und Maskenschnitzer*, Zürich, 1943).

[8] Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, 1969, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţite şi întrecute de forme teatrale sfîrşite şi întîrziate, relicve cărora le vor fi fost, în timpuri imemoriale, model şi impuls.

Formele de teatru popular românesc alcătuiesc substanţa vie, fertilă, permanenţa culturală pe care se va dura, absorbind şi suprapunînd iradieri de pe întreg continentul, din Iberia pînă în Levant, de la *Danza de la Muerte* la *Karagiuzos* jucat pe scenele greceşti, teatrul medieval românesc, complex şi bogat, agitat de neobişnuite cîmpuri de forţă, sinteză originală între jocurile cu măşti de străveche mitologie românească şi spectacolele de provenienţă bizantină de la curţile domneşti şi boiereşti, între statornica, veche cultură teatrală folclorică şi culturile medievale din Europa răsăriteană, centrală şi de sud-est, între orizontul de cultură ţărănească autohtonă şi alte orizonturi de civilizaţie, urbană şi princiară.

Arhaice, feudale sau moderne ca origini şi sens, ceremonii magice, religioase şi profane, rituri esoterice ori petreceri de uliţă, manifestările de teatru popular se ordonează în cursul secolelor XV–XIX în două mari « enclave » ale istoriei culturii folclorice, ansambluri care desemnează două faze de sinteză culturală: I. jocurile ţărăneşti cu măşti, în epoca feudală; II. teatrul de bîlci şi teatrul liturgic, în secolele XVIII–XIX.

Aparţinînd fondului originar comun al culturilor arhaice carpato-balcanice, jocurile ţărăneşti cu măşti sînt forme teatrale evoluate ale unor străvechi mitologii aborigene. Dacă în zonele de influenţă ale marilor metropole din lumea mediteraneană modelele teatrale ale antichităţii clasice cad în mediile folclorice şi germinează forme derivate, active sau inerte, în aria culturală nord-tracă, în ţinuturile carpato-dunărene, în această lume a romanităţii provinciale, miturile Eladei şi ale Laţiului n-au ajuns prin « păgînismul rafinat, filosofic, al oamenilor învăţaţi din Imperiu, cari-şi hrăniau sufletul cu vechea filosofie elenică, tălmăcind în abstracţiile ei sublime vechile superstiţii şi legende, vechile alegorii naive ale popoarelor de pe malurile fericite ale Mării Mediterane »[9]; la « ţăranii, păstori şi plugari, veniţi din Vestul romanisat al Peninsulei Balcanice » şi aşezaţi aci, « la aceşti Romani, de obîrşii foarte deosebite, aveau o mare trecere, nu fabulele vechi ale Laţiului, ori zîmbitoarea mitologie armonioasă a Helladei, ci miturile sălbatece, sumbre, orgiastice, pline de zgomot, de desfrîu, de dureri mari şi de bucurii supraomeneşti ale Asiei pătimaşe şi superstiţioase, de unde au venit pe rînd toate beţiile şi toate entusiasmele »[10]. Zei mărunţi ai unor crude şi fastuoase mitologii, cari-şi trimit semnele şi simbolurile peste milenii, în formele clare, limpezite şi echilibrate ale unei vechi culturi ţărăneşti medievale, construită şi păstrată « pe spirala duratei lungi », ca toate marile culturi europene ale societăţilor agricole din secolele XVI–XIX: « sociétés dominées, il est vrai, par les îlots de civilisation citadine, mais vivant néanmoins dans une sorte d'autarcie économique et culturelle »[11], societăţi care apar pentru etnologia europeană ca rezervorii ale unor culturi dispărute, suspendate în timpul istoric. Structura imaginilor teatrale din jocurile ţărăneşti cu măşti păstrează urma străvechii lor origini, urma împietrită a cosmosului arhaic, a legăturilor de obşte şi de sînge guvernate de ciclurile vieţii pastorale şi agrare.

Jocurile ţărăneşti cu măşti din evul mediu românesc[12] se ordonează morfologic de-a lungul a două categorii: jocurile de ceată cu caracter iniţiatic, *jeux-combats*, şi jocu-

[9] Nicolae Iorga, *Istoria Bisericii româneşti şi a vieţii religioase a Românilor*, vol. I, Bucureşti, 1928, p. 10.

[10] « ... De aceia pietrele de mormint ce s-au găsit pînă astăzi intre hotarele Daciei sau ale Moesiei pomenesc adesea, pe lîngă atît de larg înfăţişatul *erou trac*, călăreţul pus în legătură cu cultul Cabirilor, ca ocrotitor dincolo de mormint, pe marele zeu Mithra, care se bucură de sîngele jertfelor revărsat în groapă, pe zeiţa Isis, a tainelor Egiptului milenar, pe o sumă de zei mărunţi ai Asiei Mici şi ai Siriei, pînă la invocarea zeului Apis pe cutare pietre aflate în Nord-Estul ardelean »; *ibidem*, p. 10 — 11.

[11] A.-J. Greimas, *Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (Manifestations poétique, musicale et gestuelle)*, in *Actes du premier Congrès international d'ethnologie européenne*..., p. 64.

[12] Notăm mica bibliografie a izvoarelor româneşti şi străine clasice pentru categoria jocurilor ţărăneşti cu măşti: Dimitrie Cantemir (Cantemiru), *Descriptio Moldaviae* (1716), capitolul al XVII-lea — *De Moldavorum moribus*; copie manuscrisă din secolul al XIX-lea după originalul latin din arhivele ruseşti; B.A.R.S.R., fond *Manuscrise româneşti*, ms. 5312; Antonmaria Del Chiaro Fiorentino, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, III — *Riti de' Valachi*, Veneţia, 1718; *Sinopsis. Adecă adunarea a celor şapte taini şi a celor şapte laude ai sfintei bisearici, şi canoane din sfinta pravilă, ce sînt trebuincioase la taina duhovniciei. Ce s-au tipărit acum intîi cu poronca şi chieltuiala a prea sfinţitului Kyriu Kyr Iacov, Mitropolit a toată Moldaviia, în zilele prea luminatului şi prea înnălţatului Domn Io Constantin Mihail Racoviţă Voevod, de Duca Sotiriovici, tipograful de la Thasos, în Iaşi, la 7259*, Iaşi, 1751; *Synopsis, adecă adunare de multe învăţături, care acum intîi s-au tipărit intru acestaş chip, în zilele prea innălţatului Domnului nostru, Io Scarlat Ghica Voevod, cu osteneala*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rile de cuplu, cu caracter genezic, *jeu-meurtre* şi *jeu-résurrection*, forme vechi de teatru popular, care ajung să evolueze în alaiurile de mascaradă ale epocii moderne, *jeux-cortèges* ale secolului al XIX-lea.

Jocuri de ceată cu caracter iniţiatic, descrise în izvoare din secolele XVI—XVII, *jeux-combats* montate după legile confreriei, *călucenii*, *borăcenii*, *cucii* şi, în variantele lor iniţiale, *drăgaica* şi *păpăruda* sînt vechi reminiscenţe ale unor ceremonialuri de arie arhaică europeană, ritualuri de conjurare şi luptă pe care membrii tineri ai comunităţii sociale primitive le practicau spre a linişti forţe potrivnice din natură ori din lumea morţilor. Sînt componente ale unui fond arhaic comun, care leagă într-o singură arie culturală, sub imperiul romanităţii, vaste spaţii europene, din Grecia pînă în Ucraina, şi mai departe, spre centrul şi apusul continentului, jocuri care evoluează sub forma alaiurilor de mascaradă ţărăneşti sau rămîn palide copii ale prototipurilor străvechi.

În epoca feudală, jocurile rituale de ceată cu caracter iniţiatic se menţin în forme care tind spre o lentă involuţie, forme în care simbolurile metamorfozelor teatrale sînt abia marcate de personajele mute ale unor pantomime magice, *căluceni*, *borăceni*, în vechea luptă cu săbii de fier ori de lemn, sau sînt concentrate într-un singur erou, ca *blojul — mutul călucenilor*, relicvă vie a unor prea vechi origini şi semnificaţii. Există însă un nucleu viu al teatrului folcloric de pretutindeni, întotdeauna regăsit, germene al marilor *jeux-cortèges* care se dezvoltă şi în teatrul popular românesc în secolul al XIX-lea, factor şi model al regenerării şi continuităţii: perechea. Simbol mitic al posibilei reîntoarceri prin reîntruchipare sau transfigurare, perechea arhaică s-a format din demonul protagonist, desprins din ceata primordială, sub înfăţişarea unui om foarte bătrîn, *moşul*, şi un idol-animal fabulos, o zeitate feminină, *turca* sau *brezaia*. Este formula primară, orgiacă, plină de vitalitate, a unui sofisticat concept folcloric de mai tîrziu: « tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte ».

Joc de cuplu, cu caracter genezic, *jeu-meurtre* şi *jeu-résurrection* contopite într-o unică pantomimă a morţii şi a reînvierii, *turca* sau *brezaia* este un ceremonial cu origini arhaice, rit de reînnoire a vieţii prin moartea şi reînvierea « perechii » — animal sacru şi zeu —, a cărui practicare urma să asigure reînceperea unui alt ciclu vital, reîntoarcerea primăverii, încolţirea seminţelor şi prăsirea turmelor. Obiceiuri cu mult mai vechi decît consemnarea lor în Sudul Balcanic, pe timpul Bizanţului, cînd « sărbătoarea *Calendelor*, lăsată moştenire bizantinilor de Roma, reînviase, pe pămînturile elenice, străvechiul obicei al travestirii în animale, mai ales în ţap, apoi şi în cerb sau în cămilă ‹ . . . ›. Deghizarea bizantinilor, fie în vremea celor Douăsprezece Zile (*Dodécaémeron*, între Crăciun şi Bobotează), fie în vremea Carnavalului de mai tîrziu, este mărturisită de mai mulţi autori ai epocii, începînd de prin secolul al IV-lea pînă în secolul al XII-lea şi mai tîrziu »[13]. *Turca* sau *brezaia*, vechi colind-descîntec păgîn, jucat între Ajunul Crăciunului şi Anul Nou, descris în izvoarele profane româneşti din secolul al XVIII-lea şi în « cărţile de tîlcuri » bisericeşti, este un ritual teatral: cuplul celor doi eroi, *turca* sau *brezaia*, o fiinţă fantastică, şi *blojul*, *moşul de turcă sau moşul brezăii*, perechea ei, sau, la 1718, « in Valaco: il primo — *Clanza*, e il secondo — *Unchiàs* »[14], joacă o pantomimă în care se succed îmbătrînirea, moartea şi reînvierea magică a animalului fabulos, simbolizînd mişcarea ciclică a anotimpurilor şi a vieţii.

şi toată chieltuiala a prea o sfinţitului Mitropolit al Moldaviei, Kyr Iacov, intru a sa tipografie, în sfinta mitropolie în Iaşi, în anii de la zidirea lumii 7265, iară de la Naşterea lui Hristos 1757. S-au tipărit de Grigorie Stanovici tipograf şi s-au diorthosit de Eyloghie monah, Iaşi, 1757; ‹Franz Joseph Sulzer›, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freiheit entworfen von Franz Joseph Sulzer, ehemaligem k.k. Hauptmann und Auditor*, vol. II, IV — *Von der Religion der Walachen, und ihren Gebräuchen, welche auf dieselbe eine Beziehung haben*, Viena, 1781; *Condica limbii rumâneşti alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul, vel Dvornic al Prinţipatului Valahiei, în zilele prea înălţatului nostru Domn Alexandru Dimitrie Ghica Voevod*, vol. VII ‹1834—1843›, *ms.*; B.A.R.S.R., fond *Manuscrise româneşti*, ms. 850. A se vedea: *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, 1965.

[13] D.S. Loukatos, *Masques et déguisements populaires en Grèce*, în *Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa. Im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde herausgegeben von Robert Wildhaber*, Basel, 1968, p. (51) 177.

[14] Antonmaria Del Chiaro Fiorentino, *op. cit.*, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Străvechi forme inițiale, simple, ale jocului de cuplu, *turca* sau *brezaia* aparțin datinilor comune nu numai întregului Sud-Est european [15], ci sînt recunoscute în puncte extreme ale ariei de cultură arhaică eurasiatică, din Armenia în Sicilia. Mai departe încă, în zonele central și nord-europene, din Scandinavia în Elveția, Germania, Polonia, Cehoslovacia pînă pe țărmurile Mării Baltice și în Rusia, este regăsită aceeași imagine a animalului sacru și a perechii lui, *julbock*, *schabelgeiss*, *Klapperbock*, străvechiul *turoń*, sau « moșii măscărici » *(skomorohi)* și « căiuții dracului » *(kobîlki besovskii)*, pomeniți în gramota țarului Alexei Mihailovici, în anul 1648. Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, acest vechi joc apare menționat sub genericul *capra*, denumire împămîntenită a ritualului agrar, ca și a mascaradelor țărănești de Anul Nou, *jeux-cortèges* caracteristice aceluiași secol.

În jurul perechii *capra* și *moșul* se strînge cu vremea o lume întreagă de măști ale evului mediu și ale timpurilor moderne, un roi atras în jurul acestui cuplu de foști zei, animalul-totem supus și stăpînit de demonul lui, metamorfozați încetul cu încetul în simboluri închise, măști burlești de carnaval țărănesc, sau în simbolurile compuse ale vechilor colinde creștine. Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, *capra* trece, singură, și sub zodia altor credințe, cu icoane prinse între coarne, cu ștergare pe care stau cusute cruci, stele mari de aur, steaua cu coadă de beteală a Bethleemului și sori, cu chipuri de îngeri suprapuse măștii tradiționale. Iar *moșul*, lepădînd atributele demonului, se remodelează într-o imagine simplă, omenească, un țăran foarte bătrîn, însoțit — tîrziu, niciodată înainte de secolul al XIX-lea — cu perechea lui firească, *baba*, amîndoi eroi comici acum, în acest secol al XIX-lea, cînd proliferează arhetipurile în metamorfoze sau derivații ale *imaginilor-model*. *Capre* și *unchiași*, *babe* și *moșnegi*, cu copii-păpuși de cîrpă sau căpriițe mici de lemn, ei populează un univers familial și obștesc unde au loc întîmplări de toată ziua, vesele și triste, unde se îmbată, se dezmiardă, se ceartă, se bat, se împacă, se pierd unul de altul, țipă, se tînguiesc, se caută, rîd și plîng cînd se regăsesc, vorbesc cu glasuri prefăcute și ascuțite, se bucură, cîntă, joacă, scot la mezat vite nemaivăzute, se tocmesc, se înfurie, vînd și cumpără, cîștigă și pierd, apoi se îmbolnăvesc, iau leacuri, sînt descîntați de deochi, mor, stau întinși pe năsălie, li se cîntă prohodul și, gata să fie îngropați, nu se lasă și înviază, ca să ia totul de la capăt, cu colinda pe uliță, la altă casă, în alt sat, cu *mutul* și *vraciul*, cu *popa* și *dascălul*, cu *negustorul*, cu *panțîrul*, cu *doctorul* și *felcerul*, cu *boul*, cu *cerbul*, cu *ursul* și cu *cămila*, oamenii și animalele laolaltă, în acest *theatrum mundi* de solară și plină de viață viziune folclorică.

Obîrșia tuturor acestor schimbări își află locul în jocurile de priveghi, la « rîsurile de priveghi » cînd obștea țărănească medievală își petrecea mortul, după un obicei păgînesc, cu toate cîte au fost și sînt ale lumii acesteia și ale omului, ca să le ia și să se bucure de ele, să-i fie de ținut minte și să le ducă cu el, și celorlalți, dincolo. Împrejurare cînd jocul de moarte și de reînviere, întors la izvoarele lui adînci, se cufundă treptat în universul unei umanități prezente, în viața însăși a rudelor de obște și de sînge, adunîndu-le cu părinții morți, cu umbrele moșilor și strămoșilor care mai dăinuie în aceste ceremonii de străveche, milenară cultură.

Jocuri teatrale complexe, cu caracter de participare și comuniune, *jeux-meurtres* și *jeux-résurrections* de ceată, « rîsurile de priveghi » erau practicate de români în epoca feudală în Moldova, în Țara Românească, în Transilvania. Ritual cu origini precreștine, priveghiul este proscris încă în sinopsisurile moldovene tipărite la Iași, în anii 1751 și 1757. Cu două sute de ani mai înainte însă, în secolul al XVI-lea, către 1566, « diiaconul Coresi ot Tîrgoviște », fostul tiparnic al judelui Brașovului, Iohannes Benkner, scotea din teascuri o *Evanghelie* în românește, adăugită cu « învățături » în care vechile eresuri țărănești, îngăduite de legea cea veche ortodoxă, ca ritualurile de îngropăciune și de pomenire a morților, sînt acum oprite cu asprime: « morților nu putem folosi după moarte » [16].

[15] Nicolae Iorga, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II — *Les Maîtres de la terre (jusqu'à l'an mille)*, București, 1937, p. 189.

[16] *Tîlcul Evangheliilor și Molitvenic românesc*, <1566—1568>, fila 2 v. a caietului 31; în: *Bibliografia românească veche (1508—1830) de Ioan Bianu și Nerva Hodoș*, tomul I — *1508—1716*, București, 1903, p. 519.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca și în «așezămînturile» soborului ținut de «mitropolitul Ardealului», Sava Brancovici, peste o sută de ani, la 1675, unde se interzic, alăturea de vrăji și «sărbători drăcești», vechile datini de la morți și de pomenire peste an, și «nu să vor lăsa < . . . > care oameni sau mueri vor face focu în curte la Gioi Mari, sau la Blagoveștenii, și vor pune masă, și pîne, și zicu că vin morții să să încălzască și aruncă apă pre pajește să bee morții . . .» [17]. Pentru ca înmormîntarea să se petreacă în bună cuviință, după canon, mortului slujit de preoți și jelit de bocitoare să i se citească din evanghelie și din psaltire, «iară să nu cumva să lași să să facă la mort jocuri, chiote, și strigări necuvioase, sau rîsuri, pănă la îngroparea mortului; iară de nu va fi cetire, să șază un om bătrîn sau și mai mulți la priveghiare, și să fie șădearea lor cu tăceare, și cu mîhniciune, că așa să cade, știind că toți vom să facem datoriia cea de obște» [18]. Dar țărănimea, care păstra și mai departe legea cea veche, «plîngea pe morminte și silia pe orice preot să facă acolo, după datina străveche, ce se coboară în timpurile păgînilor, slujba obișnuită» [19]; iar la *rîsurile de priveghi*, jocuri de ceată păgînă, se aduna ca la o ceremonie a obștii, ceremonie de comuniune spirituală a unei obști medievale. Pentru că, din secolul al XVIII-lea și mai de demult încă, acele «vechi obiceaiuri și închipuiri ale închinătorilor de idoli, ce să face pănă astăzi de cătră cel de obște norod < . . . >, însă neștiind ei ce închipuesc» [20], sînt doar structuri golite de viață ale unei păgînități originare, forme rituale menținute prea îndelung timp în care urcă viața cea de toate zilele a unui ev mediu tîrziu, și doar în parodia arhetipurilor teatrale primordiale mai pot fi deslușite imaginile vreunui cult al strămoșilor de imemorială uzanță.

Păstrat în forme vechi pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea în zonele de străveche tradiție folclorică din Maramureș, din nordul Olteniei și din Moldova, ceremonialul priveghiului începea la apusul soarelui, cu chemări de fluiere mari și buciume de stînă. Țăranii se adunau în curtea mortului, în jurul focului aprins, și pînă răsărea din nou soarele, la lumina rugului de bușteni, a torțelor din crăci arzînde și a făclioarelor de ceară, se petrecea mortul, cu toate jocurile de clacă știute, jocuri cu pedepșe și cu păcăleli, cu toate măștile sărbătorilor de iarnă, cu parodii de bocete și slujbă creștinească, cu jocul cetei de *unchiași*, eroii protagoniști ai priveghiului, morții din vechime, ceata bătrînilor morți care se întorc în sat din obștea de dincolo, hierofanți neuitați ai vechilor triburi de baștină, readuși într-o lume medievală în care se păstrează reminiscențe ale organizației de obște din cele mai vechi timpuri, ei, față cu sfatul de bătrîni al obștii. «The *unchiași* of the death-watch plays did not represent, however, those old men, the community's peasant leaders of the feudal epoch. At the origin of the *unchiași* group there was no eponymous hero, no legendary founder of a community, no mythical ancestor — first representation of the deity — but a social group, the dead old men, the wise old men of yore» [21]; menținerea relațiilor de obște în epoca feudală, în «forme tîrzii de disoluție ale unor organizații cu mult mai vaste, de caracter tribal» [22], a constituit fondul istoric al perpetuării unui cult al morților care, fără a se întemeia într-o religie țărănească, rămîne a fi și oglindă a moravurilor țărănești de veche și nouă obîrșie, încît nu numai ceata înspăimîntătorilor morți bătrîni, dar și bătrînii din vatra satului, cu hazul, toanele și scăderile vîrstei lor, se vor aduna în cercul *unchiașilor*, lîngă foc, «soarele pămîntului», simbol al vieții, al continuității prin metamorfoză. Imaginea *unchiașului* care vine la ospățul de moarte din viața de dincolo este cea a unui mort, cu mască de piele sau de lemn, dar nu a unui zeu al morții, învăluit în hieratica tăcere a neființei, ci a unui duh al pămîntului care a durat viu peste timp și revine, nesfîrșit, să dea înțeles vieții de obște,

[17] «Am amină un manuscript din a(nul) 1675, cu iscălitura Vlădicăi Sava întărit, intru carele se spun așezămînturile care Sava cu săborul le făcu pentru folosul preoților, a besearecilor și a creștinilor. . . »; *Acte și fragmente latine românești pentru istoria beserecei române mai ales unite. Edite și anotate de Tim<otei>. Cipariu, Canonicu Gr. Cat. etc., Blasiu, Cu tiparul Semin. diecesan*, MDCCCLV, Blaj, 1855, p. 145, 147.

[18] *Sinopsis*. . ., Iași, 1751, fila 63 v.

[19] Nicolae Iorga, *Istoria Bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*, vol. I, p. 335.

[20] *Synopsis*. . ., Iași, 1757, filele 2 v. și 51 v./53 v.

[21] Olga Flegont, *The «Moș» in the Romanian Popular Theatrical Art*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tom III, 1966, p. 125.

[22] H.H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I — *Confederații de ocol, structuri teritoriale și tehnici agricole*, București, 1958, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în pantomime de parodie a scenelor de cult păgîn ori creştin, în veselia extremă a conflictelor unui moşneag cu baba lui, cu neamurile lui de sînge şi de suflet, cu generaţiile care-i urmează, cu animalele, cu natura, cu Dumnezeu, cu moartea.

Moşul şi strămoşul, laolaltă deţinători şi purtători ai principiului vital de continuitate prin memorie şi regenerare, prin tradiţie şi paternitate, contopiţi într-o singură imagine, sînt totodată începutul şi sfîrşitul unei mitologii ţărăneşti autohtone, arhetipul reprezentării omului în arta teatrală populară românească.

De la priveghiurile şi ceremoniile de pomenirea morţilor pe locurile de jalniţă, la Rosalia, ale întregii lumi romanice, pînă la « rîsurile de priveghi » ale *unchiaşilor* din Ţara Vrancei [23], în toată Europa, de la Est către Vest, *moşul*, singur sau în ceata arhaică, umblă însoţit de alaiul lui de descendenţi ca de o trenă de imagini care se desfac din aceeaşi structură, fie că sînt reprezentări de demoni, sau sfinţi, astre, idei, virtuţi, meşteşuguri, figuri abstracte, fie că sînt reprezentanţii universului înconjurător, real şi istoric, unităţi ale unei tipologii familiale şi sociale desfăşurate din evul mediu timpuriu pînă în secolul al XIX-lea, fie că sînt eroii întruchipaţi ai legendelor biblice, ai Noului Testament sau ai baladelor, protagonişti ai evenimentelor istorice şi ai descoperirilor geografice, sau paiaţe, sau măscărici.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea, priveghiul devenise loc de adunare al « arătărilor » şi « figurilor » vechi şi noi ale teatrului popular românesc: *unchiaşii*, vraci şi vrăjitori, *caprele de priveghi*, care veneau să bocească mortul ca dobitoace de pe lîngă casă, cu zbierete de căinare, *moşul* şi *baba*, eroi legaţi prin natura lor umană într-o unică imagine originară, străveche, arhetipul *unchiaşilor*, şi totodată pereche legată prin structura modelului mitologic de cuplul primordial, arhaic, *turca* sau *brezaia* [24], *păpuşelele de priveghi* — doi « copii » ciopliţi din draniţă, un *moş* şi o *babă* din lemn, din nou tineri, păpuşi ţărăneşti, înalte, mînuite de sub o laviţă, şi care săltau, se băteau, se sărutau şi jucau îmbrăţişate. Tot acum sînt consemnate şi jocuri noi, ca *monăstioara* — joc de priveghi din Munţii Apuseni, în care *popa* şi *dascălul* cîntă asurzitor, ţinînd o slujbă de utrenie de pomină, sau, în ţinutul Sucevei, jocul *mînzulica* — o întîmplare ilustrată şi mimată, în care apar *regele*, *comisarul*, *doctorul*, *panţîrul*, *păgubaşul*, *tîlhariul*, *mînzulica* furată, *povestitorul* şi *orariul care arată 10 ore* [25], erou desprins din spectacolele medievale de burg. Ajung astfel în străvechiul priveghi ţărănesc al epocii feudale, reflexe tîrzii ale spectacolelor mimice care aparţin unor alte orizonturi de civilizaţie, iar ţărănimea primeşte aceste povestiri despre trimiterea la oaste a tîlharilor sau despre uciderea pruncilor într-un Bethleem de legendă şi le schimbă după morala, obiceiurile, legile şi privilegiile ei arhaice.

În cîteva secole, sosesc pe drumurile Orientului şi ale Occidentului jocuri teatrale străine, care se alătură şi se suprapun datinilor şi petrecerilor ţărăneşti, în lente întrepătrunderi, atît cît arta străveche a teatrului folcloric le lăsa loc. Un ev mediu balcanic, cu iradieri tîrzii în civilizaţia oraşelor, trimite spre nord jocuri, ceremonii şi spectacole publice ale vechiului Bizanţ, degradate de contactul cu mahalalele Ţarigradului sau rafinate de eticheta curţilor islamice, o lume de Halima care se revarsă peste Moldo-Vlahia. Jocurile ţărăneşti cu măşti se întîlnesc cu eroii teatrului de păpuşi oriental, cu bufonii şi comedianţii din Fanar aduşi de moravurile turceşti şi greceşti la curţile domnilor din Ţara Românească şi Moldova, cu *pehlivanii* — scamatori, saltimbanci şi jucători pe frînghie, cu *mascaragiii* de uliţă şi cu *soitariii* — *măscărici* domneşti, nebunii curţilor feudale din Sud-Estul balcanic, care ajunseseră dintre zidurile palatelor şi grădinilor în pieţe publice şi sub bolţile hanurilor de drumul mare. Arta mimilor bizantini trecea astfel către nord, prin mesagerii ei tîrzii, decăzuţi din gloria seraiurilor şi a fastului sultanesc, iar autohtonii se uită, rîd, apoi prind şi imită în străvechile lor jocuri ţărăneşti cu măşti cîte unele din întîmplările sau figurile de pomină văzute prin bîlciuri şi la iarmaroc ori în tîrgurile din cetăţile de scaun, comicăriile măscăricilor, apariţia de umbră a păpuşii

[23] *Nerej, un village d'une région archaïque. Monographie sociologique dirigée par H.H. Stahl*, vol. II — *Les Manifestations spirituelles*, Bucureşti, 1939, p. 291 – 296.

[24] Olga Flegont, *op. cit.*, p. 128.

[25] Simeon Florea Marian, *Înmormîntarea la Români (Studiu etnografic)*, capitolul al XVI-lea — *Priveghiul*, Bucureşti, 1892, p. 192 — 222.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

karagöz, sau dansul ființei uriașe *geamála*, pe catalige, cu două capete și patru mîini, care vin să aducă motive orientale și nord-africane străvechi, de origine indiană, persană, egipteană. Tot acum, prin intermediul spectacolelor de burg, cortegii de bresle și reprezentații dramatice montate în incintele orașelor, pătrund în Transilvania și în Moldova moralități de tip *Everyman-Jedermann*, mascarade de carnaval, forme ale teatrului de iesle și ale teatrului de patimi, variante mai ales ale acelui burlesc și miraculos *Misterio de los Reyes Magos*, din Spania secolului al XIII-lea, jocuri și spectacole publice care provin din fondul medieval apusean și central european.

Între Orient și Occident, sub circulația formelor și modelelor străine care se ating și se încrucișează aci, înlăuntrul țărilor românești, rămîne statornică o veche cultură teatrală folclorică, plină de forță, care va alege și va schimba, după alcătuirea ei lăuntrică, și cu măsură țărănească, puține lucruri. Dar ceea ce « mulțimea necărturarilor », care « nu se supune și nu lasă nimic dintr-ale ei » [26], a păstrat din timpuri vechi este, în veacurile XVIII și XIX, îmbogățit și primenit de mărunții cărturari de țară și de baștină, clerici și mireni, preoți și diaconi, călugărime, dascăli și cîntăreți la strană, oameni de duh și oameni de carte, povestitori de prin bîlciuri și poeți. Pentru că, în aceste două sute de ani, teatrul țărănesc ritual care trecuse de mult în viața tîrgurilor, se întîlnește aci nu numai cu spectacolul exotic, de import oriental sau occidental, ci, în desăvîrșită osmoză, cu teatrul laic și religios al cărturărimii de la noi, teatru viu, acum în deplină înflorire. Dramele liturgice și comediile de jucat « la păpușării », scrieri anonime ori apocrife, fie rămase în manuscrise românești din secolul al XVIII-lea, fie cunoscute și răspîndite prin tipărituri tîrzii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, dar mai ales învățate pe de rost și transmise oral, vor fi fost teatrul de baștină al acestor veacuri de prefaceri, jucat și privit de mulțimea de tîrgoveți, cu toții mici boiernași de țară, negustorime măruntă și meșteșugari, slujbași, școlari, lume mărginașă — de proveniență țărănească — a orașelor mari.

La rîndul lui, teatrul acesta de tîrgoveți cărturari al veacurilor XVIII—XIX își are origini mai înalte și mai vechi în arta și civilizația medievală românească. În « arta boierimii mărunte, a tîrgoveților și a marii mulțimi a locuitorilor țării — țărănimea — liberă și aservită », se stingea « marea artă feudală » a trecutului, « arta domniei, a marii boierimi și a clerului înalt », și moștenirea ei va căpăta « un nou sens și o nouă viață, în viziunea folclorică a acestor păturí modeste și în arta, plină de originalitate și de prospețime, ce o exprima. Medievală ca origini și semnificație, dar nu feudală, ci tot mai accentuat populară, această artă apare dintru început, ca orice artă de îndelungată tradiție, încă vie, sinceră, echilibrată, unitară, capabilă să primească orice element nou și să-l integreze deplin zestrei de idei și forme anterioare . . . » [27].

Teatrul de bîlci și teatrul liturgic din secolele XVIII—XIX își au originile în vechi și încă puțin cunoscute și cercetate fenomene de artă, literatură și cultură medievală românească, fie ele de ceremonial domnesc și preoțesc al cetăților de scaun, sau de arhaică, imemorială practică folclorică. Astfel, *păpușile* teatrului de bîlci, *imagunculae animatae* cu capete cioplite în lemn și zugrăvite în culori țipătoare, minuscule măști cu expresie fixă mișcate în toate sensurile pe sfori sau pe degete, nu sînt prezențe străine, de exclusivă proveniență și circulație vest-europeană, într-un univers folcloric în care străvechi păpuși de ceară sau de pămînt ars sînt obiect de vrajă și descîntec, amulete sau jucării, în care *caloianul* și *muma-ploii*, mici zeități moarte plămădite în lut, cu ochi de pietricele albe și albastre, sînt plînse și îngropate sau lăsate pe apă ca să dezlege ploile, în care *uitata*, păpușa de pîine cu chip de om, unsă cu miere și împodobită cu flori, este jucată de copii în jurul unui foc aprins în bătătură și apoi ruptă și împărțită pentru pomana morților uitați. Iar *păpușile țărănești* de Anul Nou, păpuși mici și ușoare de lemn, culcate pe pielea întinsă a unei tobe, « copii » care se trezesc, se ridică în picioare și joacă atunci cînd toba este înclinată și lovită cu mișcări dese și iuți, sau păpușile prinse pe o sfoară

[26] Nicolae Iorga, *Istoria Bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*, vol. I, p. 336.

[27] Emil Lăzărescu, *Arta în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea (Introducere)*, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 18—19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

petrecută pe după gît ori înfăşurată pe încheieturile mîinilor, care « învia ză » la sunetul cimpoiului şi printr-o mişcare vibratorie, lentă, se apropie una de alta, se ciocnesc, se despart şi din nou se apropie, sînt cu mult mai vechi decît teatrul de bîlci prin structura lor, tăcute şi tainice *imagunculae animatae* ale culturii autohtone din timpuri străvechi. De cealaltă parte, marile ceremonii ortodoxe medievale din Moldo-Vlahia. Cum Despot-Vodă, domn al Moldovei, participă cu întreaga suită a curţii domneşti, în anul 1563, la sărbătoarea de obşte a Bobotezei, după datina locului şi obiceiul pămîntului, îngăduite de vechiul ritual creştin ortodox, o profanatoare *metamorphosis theatrica*, spre uluirea apusenilor din preajma lui [28]. Iar în iarna anilor 1653—1654, cu o sută de ani mai tîrziu, cum sirianul Paul din Alep, întovărăşind pe patriarhul de Antiohia, Macarie al III-lea, în lunga călătorie pe care acesta o făcea spre Moscova, şi întîrziind amîndoi în Ţara Românească, la curtea domnului Matei Basarab, asistă la colindele din Ajunului Crăciunului şi Bobotezei în oraşul Tîrgovişte: « Să se ştie că, în această ţară, este obiceiul ca în ajunul sărbătoarei Crăciunului preoţii din oraşe şi străinii, apoi copiii, şcolarii, cît şi dascălii, adunaţi în cete, cete, să poarte icoana şi să cutreiere prin oraş în tot timpul nopţii . . . »; ca şi de Bobotează, dealtfel, cînd « mii de egumeni, preoţi, călugări, diaconi din Ţara Românească şi de aiurea au obiceiul să se strîngă laolaltă cu mitropolitul Tîrnovei . . . » [29]. Sau, în 1657, la mănăstirea Dealu, cum ceremonia Joii Mari şi slujba « în amintirea spălării picioarelor apostolilor de către Isus » sînt slujite de patriarhul Macarie după vechiul ceremonial ortodox bizantin: « Unul din preoţi a citit evanghelia, cu faţa îndreptată spre apus; şi cînd a ajuns la locul unde spune: « şi şi-a lepădat veştmintele sale », noi am dezbrăcat pe învăţătorul nostru de sacosul său şi de alte veştminte, potrivit obiceiului, şi l-am încins cu un ştergar din pînză de in. Apoi el s-a dus şi, turnînd apă din ibric (în lighean), a venit mai întîi la cel care îl înfăţişa pe Iuda şi care fusese înveştmîntat la fel ca anul trecut şi i-a spălat mai întîi, picioarele, lui. Sub ele întinsese un covor. După el a trecut la ceilalţi pînă ce a terminat cu toţii. Mitropolitul ţării era acolo, înfăţişîndu-l pe Petru . . . » [30]; o sacră *metamorphosis theatrica*, în care mitropolitul însuşi şi egumenii mănăstirilor ilustrau personaje biblice, în biserică, în faţa domnului şi a curţii domneşti, a arhiereilor, stareţilor, călugărilor, a boierilor şi a celorlalţi.

Sub imperiul modelului străin, dar întemeindu-se pe mai vechi văzute şi ştiute modalităţi teatrale tradiţionale autohtone, fie ele ţărăneşti, boiereşti sau preoţeşti, *păpuşile* şi *Irozii* româneşti, formele reprezentative ale teatrului de bîlci şi liturgic, aparţin creaţiei folclorice şi cărturăreşti laolaltă, mulţimile de ţărani şi tîrgoveţi care le-au perpetuat tradiţia umplînd tiparele lor livreşti, medievale de joc cu ceea ce durata unei vechi culturi de baştină îi învăţase să aleagă şi să păstreze: « o viziune folclorică — amestec de deplină cunoaştere practică a realităţii imediat înconjurătoare şi de legendă naivă — a cărei coloratură creştină avea mai mult un caracter mitologic decît aspectul sistematic al subtilităţilor gîndirii teologice a cărturarilor » [31]. Aşa încît, ele nu vor fi doar « reducţii prin adoptare » ale marilor spectacole sacre de catedrală din Apusul catolic, sau ale celorlalte, de teatru de umbre turcesc, aceste *jeux-disputes* în toate formele şi variantele lor dramatice, *jocuri de teatru* pe teme tragice sau comice, în versuri suave de legendă biblică, cu întorsături filosoficeşti de limbă românească veche şi vorbe pipărate de petrecere lumească, *Irozii* şi *păpuşile*.

Ca şi jocurile ţărăneşti cu măşti din epoca feudală, teatrul de bîlci şi teatrul liturgic aparţin aceluiaşi univers de noime şi metafore construit de-a lungul secolelor XV—XIX de arhetipurile culturale ale unei durate spirituale. Iar cercetarea acestor lumi imaginare

[28] *Vita Jacobi Despotae Moldavorum Reguli descripta a Johanne Sommero Pirn(ense). Edita sumptibus illustris et generosi domini Emerici Forgach, Baronis a Gymes, equitis aurati, comitis in Trinchin, etc. Adjectae sunt ejusdem autoris « De Clade Moldavica Elegiae XV ». Quibus etiam historia Despotica continetur. Una cum Explicatione quorundam locorum in hoc Sommeri scripto et Commentatiuncula brevi De Walachia et rebus Walachicis Petri Albini Nivemontii Historiog. Saxo. et Profess. in Acad. Witeb., Witebergae, Per Haeredes Johannis Cratonis, (15)87*; in: Émile Legrand, *Deux Vies de Jacques Basilicos Seigneur de Samos, Marquis de Paros, Comte Palatin et Prince de Moldavie*..., Paris, 1889, p. 35—36.

[29] <*Călătoria lui Paul de Alep*>, manuscris arab, 532/533, 542/547, în: *Călători străini despre ţările române*, vol. VI, partea I — *Paul de Alep*, ingrijită de M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Bucureşti, 1976, p. 109, 115—117.

[30] <*Ibidem*>, 333; în: *Călători străini despre ţările române*, vol. VI, partea I, p. 175—176.

[31] Emil Lăzărescu, *op. cit.*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vine să se înscrie în cercul celor consacrate « istoriilor tăcute şi ca şi uitate de oameni, realităţilor de lungă durată a căror masă a fost imensă şi a căror urnire abia putea fi auzită » [32].

LE THÉÂTRE POPULAIRE – ENTITÉ DE LA DURÉE SPIRITUELLE DANS L'HISTOIRE DE LA CULTURE ROUMAINE (I)

RÉSUMÉ

L'histoire du théâtre populaire roumain est une histoire ouverte, vivante, située dans les confins non inscrits dans le temps et l'espace des cultures théâtrales de substrat indo-européen, histoire dont l'ancienneté et la continuité d'esprit sont attestées par les images et les formes d'un art théâtral aux origines archaïques, reliques en même temps que sources pour les cultures théâtrales folkloriques du Sud-Est européen et du bassin de la Méditerranée.

Qu'elles soient archaïques, féodales ou modernes comme origines et significations, qu'il s'agisse de cérémonies magiques, religieuses ou profanes, de rites ésotériques ou de spectacles de mascarade, les formes de théâtre populaire s'ordonnent au cours des XVe–XIXe siècles en deux grandes « enclaves » de l'histoire de la culture folklorique, ensembles désignant deux phases de synthèse culturelle: I. les jeux paysans à masques, de l'époque féodale; II. le théâtre de foire et le théâtre liturgique, aux XVIIIe et XIXe siècles.

Les formes de théâtre populaire roumain constituent la substance vivante, fertile, la permanence culturelle qui servira d'assise au théâtre médiéval roumain, riche et complexe, agité par d'insolites champs de force, synthèse originale issue des jeux à masques de l'ancestrale mythologie roumaine et des spectacles de provenance byzantine donnés dans les résidences des princes et des boïards, de la vivace, ancienne culture théâtrale folklorique et des cultures médiévales de l'Europe orientale, centrale et du Sud-Est, de l'horizon de culture paysanne autochtone et des autres horizons de civilisation, urbaine et aulique.

[32] Fernand Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme (XVe–XVIIIe siècle)*, vol. I — *Le Possible et l'Impossible: les hommes face à leur vie quotidienne. Introduction*, Paris, 1967, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIT ŞI LEGENDĂ ÎN DRAMA DE EVOCARE ISTORICĂ

ELISABETA MUNTEANU

Mitul cristalizează istoria etnică a unui popor. Dar nu o istorie caracterizată prin rigurozitatea datelor, prin ordonarea strictă a anilor şi întîmplărilor, ci prin esenţializarea valorilor autentice şi definitorii. Ca auxiliar al istoriei mitul umanizează faptele, iar prin acel *grano salis* al fanteziei creatoare le dă culoarea şi pulsaţia vieţii.

Poporul are o istorie a lui, în imagini artistice, « pline de conţinut social » [1] care nu se desfăşoară atît în litera şi sub semnul realităţii, ci sub cel al năzuinţelor şi al idealurilor sale. Între istoria propriu-zisă şi fabulaţia mitică există un circuit neîntrerupt, figurile istorice sau evenimentele de mare răsunet se transfigurează, capătă dimensiuni de baladă, devin valori permanente, simboluri, întruchipări mitice. Spiritul homeric aparţine tuturor timpurilor; teoria este veche şi de la Euhemer la Herbert Spencer s-a urmărit explicarea creaţiilor mitologice printr-un substrat de date istorice.

În contextul mitizării istoriei putem vorbi de TRECUT dar nu de ISTORIOGRAFIE « realitatea esenţială fiind nu fapta istorică, ci aceea care devine MIT, care se leagă de una din situaţiile fundamentale ale omului în lume » [2]. Oamenii în folclor măsoară nu cu timpul ci cu durata. Mitul, ca şi legenda şi basmul, devine ţara lui A FOST ODATĂ şi cuprinde o comoară de mare preţ — ideile şi sentimentele majore ale unui popor, viziunea lui despre lume şi viaţă. În acest sens Alecu Russo vedea în folclor o « arhivă a popoarelor », Nicolae Bălcescu afirma că « cei dintîi istorici au fost poeţii », iar A.D. Xenopol scria — « în cîntecele poporane bătrîneşti poporul îşi depune ca într-un scrin iubit toate figurile însemnate ale trecutului ». Romanticii, şi mai ales cei germani, considerau mitologia poezia începuturilor istoriei oricărui popor. « Nu se poate spune, preciza Fr. Schelling *(Introducere în filozofia mitologiei)*, că miturile n-au nimic comun cu istoria, de vreme ce formează conţinutul istoriei celei mai vechi ». Ca şi Schelling, Richard Wagner *(Scrisoare despre muzică)* aprecia mitul ca materia ideală a poetului, expresia a ceea ce viaţa are în adevăr etern, uman, comprehensibil şi ca atare prefera ISTORIEI, LEGENDA ŞI MITUL capabile să înţeleagă specificul unei epoci într-o formă « originală şi foarte proeminentă ».

Şi, după cum romanticii germani desluşeau în *Des Knaben Wundernhorn*, culegerea folclorică a lui Arnim şi Brentano, în tetralogia wagneriană sau în *Nibelungii* lui Hebel, amintirea lui Siegfried şi a Brunhildei într-o Walhală nordică, tot aşa s-a încercat şi la noi constituirea unei protoistorii naţionale şi a unei mitologii româneşti.

[1] I.C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, 1971, p. 7.

[2] Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, Bucureşti, 1968, p. 430.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Revirimentul sentimentului de demnitate naţională, apărut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi afirmat în toată plenitudinea în secolul al XIX-lea, a fost determinat şi de redescoperirea originii poporului român, a ideii latinităţii neamului. În 1821, cînd Zaharia Carcalechi tipărea la Buda « Biblioteca românească », reproducea pe copertă chipul lui Romulus, « strămoşul românilor ». Ideea « conştiinţei naţionale », a acelui « duh naţional » cum îl definea Mihail Kogălniceanu străbate ca un fir roşu întreaga istorie a culturii româneşti: de la primul umanist care vorbeşte despre originea comună latină a tuturor românilor, Nicolaus Olahus *(Hungaria)*, la Grigore Ureche *(Letopiseţul Ţării Moldovei)*, Miron Costin *(De neamul moldovenilor)* sau stolnicul Constantin Cantacuzino (Predoslavie la *Istoria Ţării Româneşti)*. Problema elementului roman în Dacia va fi pusă şi de Dimitrie Cantemir, de corifeii şcolii Ardelene, ca şi de întreaga generaţie paşoptistă.

Apelul la origini, la ideea romanităţii poporului nostru, constituia un argument al nobleţei începuturilor şi un mijloc de exaltare patriotică, neamul şi limba noastră trăgîndu-se dintr-un trunchi comun, cel latin. Ienăchiţă Văcărescu şi Zilot Românul aveau mîndria descendenţei noastre romane. Alături de ideea romanităţii apare şi ideea dacică, accentuîndu-se astfel elementul autohton în formarea poporului român. « Dacă ne vei numi pe noi romani, scria în 1810 Naum Rîmniceanu, ai mărturie limba, iar dacă ne vei zice daci, şi sîngele şi limba în parte mărturiseşte » [3]. Ideea dacică îi preocupa şi pe unii paşoptişti, care o prefigurează chiar în titlul unor periodice: *Dacia literară*, *Magazin istoric pentru Dacia*. Cultura românească se construieşte pe această polaritate: « istoricitate — arhaitate; mit cultural, mit arhaic, istoricii şi filologii, poeţii şi filozofii raliindu-se — remarca Zoe Dumitrescu-Buşulenga — cînd ideii de romanitate, cînd celei dacice, după cum au cerut-o vremurile şi porunca irezistibilă într-o alternanţă plină de expresivitate » [4], coincizînd cu alternanţa celor două stiluri fundamentale ale culturii noastre — clasic şi romantic.

a) *Eposul geto-dacic*

Întoarcerea spre « vatra dacică » va contribui la fundamentarea unei mitologii autohtone. B.P. Hasdeu se gîndea la un studiu despre mitologia dacilor. Biblioteca Academiei păstrează cîteva fragmente dintr-o amplă exegeză despre Zamolxe, fondatorul civilizaţiei dacice. Preocupările sale deschid drum mitului poetic al dacismului care va deveni unul dintre filoanele de inspiraţie ale literaturii noastre dramatice. Cronologic, primul cercetător care s-a ocupat cu « divinităţile născocite şi care miroase a cult vechi în Dacia » a fost Dimitrie Cantemir, care întreprinde o enumerare sumară a divinităţilor moldovene în nota capitolului final din *Descrierea Moldovei*: Zîna ar fi descendenta Dianei, cultul zeiţei Ceres s-ar fi transformat în ceremonialul Drăgaicei, iar Diana ar avea la origini cultul lui Marte şi al Belonei.

Începutul îl făcuse Gheorghe Asachi, dornic să contribuie la « restatornicia imperiului antic al Daciei », prin nuvelele sale istorice, prin balade ca şi prin piesele de teatru. În jurul Ceahlăului, al Pionului, cum îl numeşte autorul, se creează o mitologie autohtonă: Baba Dochia, personaj legendar al folclorului nostru, devine în balada asachiană *Traian şi Dochia* frumoasa fiică a lui Decebal, care ca o nouă Dafne îl conjură pe Zamolxe s-o transforme în stîncă pentru a scăpa de urmărirea dragostei lui Traian. Tot în jurul Pionului se desfăşoară şi acţiunea baladei şi piesei de teatru *Turnul Butului* [5], imitaţie după Mickiewicz, o transplantare în solul legendar românesc al motivului bürgerian « Lenore ». Echilibrul clasic se îmbină cu teatralitatea romantică, piesa fiind scrisă sub influenţa melodramelor lui Metastasio şi a gustului publicului sensibil la efecte tari, fantome, deghizări, apariţii insolite. Dimitrie Bolintineanu, prin piesele istorice, prin legende şi mai ales prin poema epică *Traianida*, şi Aron Densuşianu, prin epopeea *Negriada*, au încercat, fără succes, să reconstituie mitologia dacică [6].

[3] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, 1972, p. 489.

[4] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Valori şi echivalenţe umanistice*, Bucureşti, 1973, p. 10.

[5] Gheorghe Asachi, *Turnul Butului*, dramă originală în trei acte, după tradiţii poporane, Iaşi 1863.

[6] D. Bolintineanu, *Traianida*, poemă epică. Broşura I, Bucureşti, 1869; Aron Densuşianu, *Negriada*, epopee naţională, Bucureşti, partea I-a, 1879; p. II-a, 1884.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mihai Eminescu, puternic influenţat de cercetările hasdeene, este primul dintre scriitorii noştri care reuşeşte să creeze un adevărat mit poetic al dacismului în poeme şi în proiectele dramatice: *Memento mori*, *Rugăciunea unui dac*, *Sarmis*, *Gemenii*, *Decebal*. În spirit romantic, Eminescu vedea în mitologie o sursă permanentă a poeziei şi acorda mitului o valoare incontestabilă, descoperindu-i sensurile adînci: « Ce face, de exemplu, istoricul cu mitul? — se întreba autorul *Luceafărului*. Îl lasă cum e ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimic mai puţin decît asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, care ca atare sînt minciune, şi arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ţii minte forma şi că poţi s-o simţi în zugrăveala pe hîrtie, ci aceasta trebuie citită şi ÎNŢELEASĂ »[7]. Vizibil influenţat de filozofia hegeliană pentru care mitul reprezintă un produs al imaginaţiei, iar mitologia un domeniu al fanteziei, Eminescu considera mitul haina unei idei, fără de care imaginile sensibile sînt culori fără înţeles; o hieroglifă în care poetul încifrează o idee, a cărei descifrare duce la înţelegerea poeziei.

Dacă Eminescu gîndea mitic şi nu filozofic, într-o modalitate asemănătoare unor mari poeţi ca Dante, Milton, Goethe, Byron, Hugo, aşa cum susţinea Julian Jura, adică de la « legendă la ideea abstractă; niciodată invers », « de la real la abstract, de la particular la general »[8] este interesant de lămurit. Explicaţia o face dealtfel argumentat şi convingător Eugen Todoran atunci cînd apreciază că « în orice poezie există o IDEE poetică, care nu trebuie să fie cu necesitate ori filozofică ori mitică: cu necesitate ea trebuie să fie o GÎNDIRE POETICĂ »[9].

Bun cunoscător al mitologiilor indică, persană, iudaică, greco-romană, creştină, germană, Eminescu a încercat să fundamenteze poetic mitologia poporului român, eposul geto-dacic înscriindu-se ca o a doua vîrstă a mitului, după cel cosmologic *(Genaia)*. Raiul dacic — ţară de basm « cu codrii de argint », « păduri de aramă » *(Memento mori)* este locuit de oamenii pămîntului vechi şi statornici ca însăşi natura. Asupra lor veghează zeii Daciei, adăpostiţi în lăcaşuri săpate în stînca muntelui « jumătate-n lume », « jumătate-n infinit ». Este admisă o teogonie politeistă al cărei părinte ar fi Zamolxe, stăpînul lumii, sîmburele dătător de viaţă şi nemurire. El trece prin « poarta solară » « în a oamenilor lume » şi tronează ca oaspete de seamă la nunta lui Brig-Bel şi a frumoasei Tomiris *(Gemenii)*, *(Sarmis)*, avîndu-i la dreapta şi la stînga, ca în basmele populare, pe mîndrul soare şi blînda lună, sau petrece la vestitele ospeţe ale regilor daci şi admiră măiestria dansatorilor în sunetele cimpoiului scitic. Zamolxe, putere tutelară, este şi autorul binelui şi al răului, şi blestemul lui Sarmis sau sfidarea dacului *(Rugăciunea unui dac)* nu-l pot atinge. Dorinţa lui este sacrosantă. Ca şi în vechea tragedie eroii se află sub semnul zeilor care acţionează cu forţe de destin. În luptele cu romanii, dacii îi au alături pe zeii lor. Războaiele sînt proiectate pe un fond mitic, lupta fiind nu numai a oamenilor, ci şi a zeilor, o luptă între elementele cosmosului, o titanomahie.

Proiectul de piesă *Decebal*[10], gîndit şi redactat în perioada berlineză, ni-l aduce în prim plan pe viteazul conducător de oşti într-un dialog dramatic cu ostatecul iazig Iaromir, cu misteriosul personaj B, un posibil Boris, după părerea lui George Călinescu, un Brig-Bell, după cea a lui Eugen Todoran, sigur un Iago în medii autohtone, cu preotul Celsus şi Dochia. Decebal este nu numai conducătorul cetăţii, dar şi înţeleptul ei, dialectica gîndirii sale surprinzînd prin actualitatea mesajului: popoarele trebuie lăsate libere « să meargă în drumul lor ». Sînt risipite cîteva înfiripări poetice de mare frumuseţe. Decebal « este un om în mijlocul oceanului istoriei », « inima d-oţel a Daciei se zbate cu putere », iar capul crunt al Zimbrului Moldovei se ridică « cu fală » sfidînd duşmanii prin acel peremptoriu « vie! vie! ». Numele de dac se înscrie în cartea vremii « . . . La moartea noastră / Popoare-ntregi privesc ca la o stea ». Hotărîrii dîrze a lui Decebal în faţa morţii îi răspund chiotele ameninţătoare ale mulţimii gata de luptă.

[7] M. Eminescu, *Despre cultură şi artă*, ed. ingrijită de D. Irimia, Iaşi, 1970, p. 47.

[8] Iulian Jura, *Mitul in poezia lui M. Eminescu*, Paris, 1933, p. 4—5.

[9] Eugen Todoran, *Mitul românesc la Eminescu*, in vol. *Studii de Folclor*, Bucureşti, 1967, p. 581—582.

[10] Mihai Eminescu, *Decebal*, dramă, in George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, <1>, Bucureşti, 1969, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Poemul este umbrit de meditaţiile grave ale Dochiei, în spiritul filozofiei pesimiste romantice despre zădărnicia lumii:

« Un singur lucru e mai bun ca viaţa / Pentru că nu-i nimic, nimic chiar: moartea ». Dochia îşi exprimă regretul de a nu fi trăit în acel haos primordial, cînd domnea « eterna pace », cînd « nu exista, nici oameni nici pămînt ». Răul a invadat lumea şi totul a devenit durere. Este încifrată aci filozofia poetului asupra istoriei înţelese ca « trecere, ca o panoramă a deşertăciunilor » [11], ca ascensiune şi decădere, răul fiind colţul vieţii, al mergerii înainte. Prezentarea astfel a Dochiei e cu totul singulară, deoarece personajul, frecvent în lirica eminesciană, apare în cu totul altă lumină: cînd ca zînă a pădurii, personificînd natura veşnică, simbol al vechimii şi permanenţei Daciei *(Memento mori)*, cînd drept o tînără vrăjitoare care merge în împărăţia zeilor dacici pentru a le cere ajutor în lupta poporului ei *(Decebal* — epopee) sau ca zeitate lunară a fertilităţii, a vegetaţiei *(Sarmis)*. Sub puterea blestemului a fost prefăcută în cetatea codrului Daciei, un templu vegetal pe care sunetul cornului lui Decebal îl scoate de sub puterea vrăjii *(Muşatin şi codrul)*. Dealtfel codrul devine un personaj mitic semnificînd arhaitatea naturii şi puterea ei ocrotitoare. Alteori Dochiei îi sînt atribuite sentimente erotice *(Povestea Dochiei şi ursitoarele)*, eroina este peţită ca o fată de prinţ, iar împăratul, tatăl ei, este un voievod autohton în spaţiul mioritic. Elementele folclorice apar brodate pe cele de istorie legendară, basmul se proiectează asupra preistoriei poporului român.

Dochia, personificare a Daciei, simbolizează în concepţia eminesciană continuitatea istorică a neamului român care cu îndîrjire şi-a apărat, secole de-a rîndul, vatra strămoşească.

Cu excepţia proiectelor dramatice eminesciene, eposul geto-dac şi-a găsit un ecou tîrziu în dramaturgie în piese fără virtuţi artistice. În ciuda unui fertil teren de inspiraţie pe care-l oferea misterul unui trecut legendar pierdut în ceaţa mitului, nu s-a realizat, aşa cum ne-am fi aşteptat, un epos asemănător celui nordic, atît de călduros înfăţişat de romanticii englezi sau germani ai secolului trecut. Explicaţiile trebuie să le căutăm în lipsa unei tradiţii mitologice româneşti, neexistînd nici un Homer care să-i fi dat amploarea marilor epopei, nici un Eschil care să-l fi transpus în limbajul tragediei. Apoi faptul că romantismul românesc a avut în primul rînd un caracter militant, combativ, îmbrăţişînd programul istorist al *Daciei literare* şi mai puţin tentaţiile unei mirifice lumi situate dincolo de graniţele riguroase ale istoriei. Piesele inspirate din mitul dacic [12] pornesc în marea majoritate de la motivul prezentat de Dio Casius în *Istoria Romană*. Schema lor e aproape aceeaşi: dragostea care se naşte între un roman, de obicei generalul Longhin, sau împăratul Traian şi o dacă — Dochia, fiica regelui Decebal, numită uneori Andrada, şi Adalia, sora acesteia. Conflictul este de natură clasică, corneliană, lupta între datoria patriotică şi iubire, încheiată prin victoria datoriei. În folclor Dochia era înfăţişată ca o păstoriţă — Baba Dochia sau Evdochia, împietrită cu oile ei de către Marte deoarece îi sfidase puterea. Motivul foarte vechi, amintind de cel al mitului biblic al femeii lui Lot sau de cel elin al nefericitei Niobe, este consemnat şi de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*. În dramaturgie, sub influenţa asachiană, frumoasa Dochie, întruchipare mitologică a Daciei, se îndrăgosteşte de cuceritor, ca Diana de Endymion, dar preferă să moară sau să fie transformată de Zamolxe în stîncă pentru a nu-şi

[11] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 622.

[12] Cronologic, prima tragedie *Traian şi Longhin* sau *Cucerirea Daciei* (1816) îi aparţinea lui C. Heiser care se inspira din imaginile de pe Columna lui Traian. Tragedia trebuia să fie reprezentată de trupele germane din Braşov. Tema este reluată şi în dramatizarea lui I.D.Lacea (Bucureşti, 1860) şi prezentată de trupa de teatru condusă de Fany Tardini. Dintre piesele inspirate din mitul dacic menţionăm: Frederic Damé, *Le Rêve de Dochia*, poème dramatique, musique de M. Aug. Canné, Bucarest, 1877; I.N. Şoimescu, *Durpaneu, ultimul Decebal al Daciei*, tragedie în cinci acte, Bucureşti, 1879; N.A. Bogdan, *Traian şi Dochia*, legendă lirică într-un act, in *Familia*, XXX (1885); N.A. Bogdan, *Povestea Moldovei întregite*, alegorie dramatică în două părţi, 1890; Grigore Ventura şi V. Leonescu, *Traian şi Andrada*, tragedie in cinci acte in versuri, Bucureşti, 1892; Titu Dunka, *Învingător şi învins (Traian şi Decebal)*, mare dramă istorică în trei acte şi un tablou, Iaşi, 1898; George Vodă, *Moartea regelui Decebal*, tragedie in cinci acte, Arad, 1906; Emanuel Antonescu, *Dochia*, tragedie eroică în trei acte şi două tablouri, Bucureşti, 1927; A. Cucu, *Lupte divine*, dramă preistorică în cinci acte, Timişoara, 1932; Constantin Cantilli, *Dacia*, tragedie în cinci acte, Bucureşti, 1941; G. Ilioniu, *Decebal*, incercare istorico-legendară, în trei acte şi şapte tablouri, Bucureşti, 1942; Vasile Leonescu, *Dacia Felix*, poem alegoric in şapte cinturi în versuri (incomplet), manuscris 1 228, Biblioteca Teatrului Naţional; Spiru Hasnaş, *Dochia*, Brăila, f.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trăda patria în numele iubirii. Alteori episodul Dochia-Traian este înfățișat ca povestea de dragoste a fetei de împărat cu mîndrul crai, al cărei rod simbolizează nașterea poporului român.

În toate piesele se insistă asupra caracterului drept al războaielor duse de dacii care-și apără, așa cum spunea Eminescu « sărăcia și nevoile și neamul » în contrast cu romanii atrași de « aurul ascuns în munții Daciei » (George Vodă), de « solul bogat de la care Roma-și-așteaptă hrană » (G. Ilioniu). Nelipsite sînt hiperbolele: Decebal este « un munte de nepătruns », Sarmizegetusa « un cuib de vulturi », iar pe daci nimeni n-a fost vreodată în stare să-i răpună, nici chiar Alexandru cel Mare (Em. Antonescu). Miticul codru este invocat patetic și vizionar de către Decebal, ca simbol al statorniciei: « Noi, poate vom cădea zdrobiți, dar seminția noastră va trăi de-a pururea, căci sîntem înrădăcinați ca și codrul în acest pămînt ».

Majoritatea pieselor menționate sînt, din păcate, simple narări detaliate ale principalelor evenimente din episodul daco-roman. Caracterizarea pe care Eminescu o făcea *Visului Dochiei* de Fr. Damé se potrivește și celorlalte lucrări: « O tarara lungă de declamații » în care dialogul se înfiripă anevoie, versurile sînt greoaie, personajele lipsite de consistență dramatică. Atmosfera se realizează doar prin folosirea abundentă a unor nume cu sonorități arhaice: Vicol, Diegis, Catiso, Tamuris, Vezinas, Cabir, Duras, Bubasta, Sarmis, Argiza, Cunigunda, Tuza, Vodasta, Zado. Conflictul, previzibil, se repetă obositor de la o operă la alta: aproape în toate există un Bicil care trădează, fie pentru că Decebal îi ucisese tatăl, fie pentru că dragostea sa nu e împărtășită de Dochia. Un conflict mai interesant, de natură psihologică — îndoială în puterea zeilor —, întîlnim în piesa lui Spiru Hasnaș, iar un vers mai armonios ne oferă *Dochia* lui Em. Antonescu.

O piesă cu totul singulară despre eposul daco-roman semnează Adrian Maniu prin *Lupii de aramă* [13]. Viziunea expresionistă capătă coloratura unei interpretări de autentică esență folclorică. În cele patru acte autorul narează lupta îndîrjită a unei nații împotriva dublei opresiuni. Pe de o parte armatele unei mari împărății « care curg ca un puhoi deasupra fluviului » în căutarea de « prăzi bogate », « vase mari de aur », « chihlimbar auriu ». De alta încercarea disperată de a supraviețui forțelor telurice, ostile, ale unor zeități dușmănoase și nevăzute. Conflictul îmbracă astfel dimensiuni cosmice și angajează puteri care depășesc cuprinderea omenească: « Se luminase de ziuă, relatează Crainicul. Năvala noastră a pornit năpraznică. Lagărul împărătesc era înconjurat din toate părțile. Vai! Și dintr-o dată, Cel de sus — a început să moară. Cerul s-a întunecat, o umbră îngrozitoare — balaurul — mușca din soare ».

Țara se apără împotriva dușmanilor văzuți — « prin mlaștini veninate, codrii cu haite de lupi, livezi cu tăuni veninoși, smîrcuri cu friguri, întinderi cu pustiu », boi turbați ce poartă flăcări în coarne, oameni dibaci și viteji. Alteori ține piept puhoiului prin viclenie. Domnița, fiica Regelui, trimite în tabăra dușmană, în noapte, în vîrf de săgeată, inelul ei de aur pe care-l așteptau principii din patru împărății vecine, ca semn al dragostei. În lucirile lui de opal voia să prindă nu iubirea prințului ci omul, ca preț al păcii pentru țara ei atît de greu încercată. Ca o adevărată Penthesilee mînuiește arcul și cînd vorbele meșteșugite nu învîng cerbicia și rezistența vrăjmașului îl răpune. Disputa nu mai amintește de lupta corneliană între pasiune și datorie, eroii sînt două înverșunări crîncene, necunoscînd nostalgia iubirii. Lupta cea mare se dă însă cu puterile nevăzute — de la care se cere mîntuirea. Marii preoți, mascați ca în jocurile populare, cu măști de barză, vulpe, urs și cerb așteaptă semne de la cer, pămînt, apă și foc. Dar semnele sînt rele. Nici slujba soarelui nu s-a putut ține fiindcă « Regele a cerut topoarele de aur cu care trebuia bătut în porțile de piatră ale vremii ». Nici riturile sacre nu au avut loc fiindcă s-au ridicat și potirele scumpe și « în vasele de pămînt roșu sîngele omenesc nu se încheagă ». Și nici veștile nu s-au purtat către Cel de sus, căci vitejii care s-au asvîrlit în suliță s-au năruit fără să moară.

[13] Adrian Maniu, *Lupii de aramă*, patru tablouri, în *Viața românească*, 1929, nr. 5—6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un univers frust, sălbatec, se luptă cu un destin implacabil care pare hotărît să-i piardă pe băştinaşi. Puterile cerului şi-au rupt zăgazurile şi se rostogolesc nemiloase asupra muritorilor. « Învinge oamenii, maşinile învinge sau învinge zeii? » Întrebarea rămîne fără răspuns. Lumea pare că se destramă, că se sfîrşeşte. Scenele sînt de apocalips: femeile şi-au tăiat cosiţa şi au făcut din ea arcuri pentru săgeţi. Pe pietrele de moară se ascute tăişul săbiilor. Copiii au murit, pădurile ard şi ninsoarea e de sînge. Extincţia e inevitabilă. Se aşteaptă zadarnic porunca Regelui, fiindcă Regele a intrat în munte şi după un obicei străvechi va fi prefăcut în lup sălbatec şi îl va alunga pe duşman. Domniţa ştie acest lucru. Singură se va îndrepta în noaptea neagră şi viforoasă pe care mintea ei rătăcită o transfigurează în primăvară înfloritoare, şi mergînd pe urmele paşilor de lup, în tăriile cerului, va proiecta asupra finalului o perspectivă luminoasă — certitudinea înfrîngerii duşmanului.

Piesa se prezintă ca un amplu poem liric, de o debordantă fantezie, mai ales verbală. Autorului nu-i lipseşte însă simţul dramatic şi posibilitatea realizării unei intense tensiuni. Fiecare final de act este construit pe tehnica suspansului, efectul sporind gravitatea emoţiei. Talentul pictural al poetului face ca scenele să se decupeze prin tonuri de lumină şi culoare. Cetatea e aprinsă ca şi Troia de odinioară de torţele femeilor şi arde, rug nestins, pentru a nu cădea în mîinile duşmanilor. Ca şi în drama expresionistă avem de-a face nu cu individualităţi şi caractere, ci cu persoane desemnate funcţional — Regele, Domniţa, Preoţii, Robii. La fel mulţimile sînt dezindividualizate şi prezentate tot numeric. Ele realizează « acea figuraţie expresionistă de mase omeneşti demonetizate printr-o singură replică stereotipă » [14]. Depersonalizarea merge pînă acolo încît nu se numesc nici puterile care se află în luptă — sînt două lumi cu credinţe şi obiceiuri diferite. Lipseşte orice localizare temporală. Acţiunea se petrece într-un leat neguros, într-un timp mitic, doar replicile Bătrînului, un fel de apostol, amintesc de primii ani ai creştinismului. Foarte interesantă este raportarea la obiceiurile şi tradiţiile româneşti: preoţii daci sînt îmbrăcaţi ca moşii de brezaie, lespezile dalelor din temple sînt vopsite ca desenele de pe ouăle încondeiate. Vitejii se aruncă în suliţe, ca soli ai lui Zamolxe, mamele nu-şi jelesc morţii, fiindcă cred în nemurirea dacică.

Dar cea mai specifică credinţă este cea a transformării, sub puterea vrăjii, a oamenilor în lupi de aramă: « Regele odată o să deschidă iar drum peste veacuri într-o primăvară — ca un lup dătător de dreptate ». Tradiţia e veche şi o întîlnim semnalată încă la Strabon după care dacii se chemau mai întîi « dáoi » din frigianul « dáos »—lup. Mircea Eliade emite cîteva ipoteze asupra lykantropiei dintre care cea mai interesantă ni se pare a fi imitarea rituală de către tinerii războinici a comportamentului şi aspectului exterior al lupului pentru a dobîndi bravură, forţă fizică, putere de rezistenţă printr-o experienţă magico religioasă ce le modifică radical modul de a fi [15]. În perspectiva mitologică a istoriei s-ar putea afirma că poporul român a fost predestinat sub semnul lupului; stindardul dac reprezenta un lup cu cap de dragon, iar strămoşii romani se trăgeau din Romulus şi Remus, copiii zeului lup. În numele acestui semn, marcă a curajului şi a vitejiei, seminţia noastră a ţinut piept puhoaielor vrăjmaşe ca un « lup dătător de dreptate ».

Dacă Adrian Maniu îi considera pe daci « lupi dătători de dreptate », la Lucian Blaga ei sînt în misterul păgîn, *Zamolxe* [16], « neam de urşi ». « Urşii » sînt « oameni de pădure » plămădiţi direct de natură, din piatră şi lut. Ei trăiesc frenetic şi debordant, într-o explozie de energie vitalistă, ca întreaga fire cu care se află într-o deplină comuniune. În vremurile bune « buciumă către soare », săgetează « bourii între coarne » prin « cîlţi de codrii », sau pescuiesc din « fluvii somni rotunzi / ca pulpele fecioarelor ». Toamna, cînd rubiniul strugurilor se revarsă din vasele pline de rod, chiotelor lor le răspund cu ecouri munţii — évohe, évohe . . . Dacii, ne sugerează misterul lui Blaga, sînt închinătorii

[14] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatură română şi expresionismul*, Bucureşti, 1971, p. 93.

[15] Mircea Eliade, *Les Daces et les Loups* in vol. *De Zamolxis à Gengis Khan*, Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et l'Europe Orientale, Paris 1970, p. 18.

[16] Lucian Blaga, *Zamolxe. Mister păgîn*, in *Teatru*, Bucureşti, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Dionisos. Însăşi prezenţa bacantelor, « cu feţele verzi, cu pletele în vînt », învîrtind peste capete şerpii ca bicele, crează o stare de frenezie dionisiacă. În timpuri de grea restrişte, cînd vrăjmaşul e la hotare « se urnesc puhoi urlînd spre moarte ». Moartea nu-i sperie, o sfidează şi rîd de nedibăcia celui căzut « în joacă », « cu burta spintecată-n ţeapă ».

Ca şi Eminescu, Blaga admite o teogonie politeistă, zeii îşi găsesc o reprezentare iconică, în sanctuar « cap de bour » domină de la înălţimea altarului său « un şir mărunt de zei ». Noutatea interpretării constă în fascicolul de lumină care reliefează neaşteptate faţete ale lui Zamolxe. Dacă în tradiţia istorică Zamolxe a fost un personaj aflat între istorie şi mit (sclav şi adept al lui Pitagora la Strabon, rege şi zeu la Platon), Lucian Blaga propune ipoteza unui Zamolxe « profet », ucis ca om de propria-i statuie, pentru a renaşte din nou, prin jertfa supremă, ca idee, ca adevăr peren. Atunci cînd zeităţile au murit, cînd sacrul a părăsit statuile goale şi lipsite de sens, a apărut « Zamolxe păduraticul », un fel de Zarathustra dac. Vitalismului dac, exuberant şi frenetic, i se contrapunctează gravitatea profetului — spirit contemplativ, gînditor însingurat, peste zilele căruia s-a aşezat « un prund de înţelepciune ». Credinţei în idoli cu chip cioplit, el îi opune « parabola cu ORBUL », un dumnezeu confundat cu însăşi natura, întrupat în floare, prefăcut în gînd, tăinuit în suflet.

Învăţătura lui Zamolxe-profetul implică nu ideea revelaţiei divine printr-un extaz mistic, ci o filozofie largă cu accent pe organic, pe pămîntesc, « ispita schismatică » convertindu-se în reprezentări poetice, în mit şi legendă. Zamolxe este la Blaga un mit propriu, gîndit în spiritul plăsmuirilor folclorice, dar interpretat şi dezvoltat în sensul viziunii sale, cu deschidere spre transcendent. Cînd istoria nu şi-a lăsat urmele în documente, miturile propun « imagini-sinteză » care aşează o temelie de gînd la cugetarea românească. Prin intermediul unei asemenea « imagini-sinteze » Blaga ne oferă o posibilă ipostază a lumii getice, o lume care trăieşte frenetic şi dionisiac, într-o osmoză deplină cu întreaga natură, cu cosmosul.

Ca în majoritatea pieselor sale nu e vorba de prelucrarea unui material mitologic ci de afinităţi profunde cu mitul. Viziunea lui Blaga asupra lumii e foarte apropiată de viziunea mitică prin amplificarea factorului metafizic şi prin semnificaţia ontologică. Gîndirea mitică, afirma autorul *Daimonionului*, este proprie « poeţilor care ştiu să asculte zvonurile misterioase ale naturii. Un poet pus faţă în faţă cu puterile lumii şi ale vieţii, şi dacă nu vrea să-şi desmintă menirea creatoare, nu poate să gîndească decît mitic »[17].

Imaginea pe care ne-o propune Lucian Blaga asupra eposului geto-dacic îmbracă aspectul unui amplu poem de factură expresionistă, de o mare frumuseţe poetică, închegat din valuri de lirism care suplinesc lipsa unui puternic conflict dramatic.

Eposul geto-dacic cunoaşte o nouă împlinire în anii noştri prin cîteva încercări dramatice, din care reţinem piesa lui Mihail Davidoglu *Zeu, împărat şi barbar* [18] şi cine-epopeile naţionale *Dacii* (scenariu Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu) şi *Columna* (scenariu Titus Popovici, regia Mircea Drăgan). Ceea ce impresionează în aceste reconstituiri este înţelegerea trecutului prin prisma prezentului într-o viziune marxistă a dialecticii istoriei. Se subliniază ideea filiaţiei, a continuităţii între momentul dacic şi întreaga istorie a poporului nostru, Decebal întruchipînd dimensiunile spirituale ale naţiei — vitejia, iscusinţa, simplitatea maiestuoasă. Puterea lui stă în sprijinul neamului faţă de care se simte răspunzător, prin inima sa « bate sîngele întregii ţări » (M. Davidoglu). Testamentul către urmaşi este o nemăsurată şi legitimă dorinţă de libertate: « Vom căuta să ne purtăm astfel încît dacă cei ce vor veni după noi, sute de ani de aci înainte, se vor gîndi o clipă că pot trăi în sclavie, să se ruşineze de acest gînd » *(Dacii)*.

b) *Epos popular, motive folclorice*

Într-un ev mediu românesc, la graniţa dintre legendă şi istorie, îşi situează acţiunea cîteva lucrări remarcabile, care prin natura conflictului amintesc de structura bas-

[17] Lucian Blaga, *Mit şi gîndire* în *Zări şi Etape*, Bucureşti, 1968, p. 224.

[18] M. Davidoglu, *Zeu, împărat şi barbar*, Bucureşti, 1967 (publicat de ATM); Grigore Bugarin, *Decebal*, poem dramatic (fragment) în *Orizont*, 1966, 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mului popular. Unele din ele trimit spre perioada primelor formaţii statale româneşti, în timpul domniei unui fabulos voievod al Timişanei — tragedia *Optum* de Aron Densuşianu sau a unui legendar Vodă Ion al Vlahiei — legenda istorică *Pribeaga* de Vasile Voiculescu [19]. În altele localizarea este mai precisă, perioada imediat următoare domniei lui Ştefan — fantasma tragică *Ochiul*, sau tulburătoarea domnie a lui Constantin Brîncoveanu — tragedia baladescă *Hora domniţelor* de Radu Stanca [20].

Motivele folclorice care stau la baza acestor piese: uzurparea dreptului celui mai viteaz, soţia plecată în căutarea soţului grav jignit prin gestul ei necugetat, ochiul cu valori magice, sînt investite cu largi semnificaţii. Drumul străbătut de Domniţa Irina este un drum al *catharsis*-ului, al purificării prin puterea iubirii, ea urcă « treaptă cu treaptă spre lumină ». Ochiul sfînt al Muşatinilor, ochiul strămoşesc, este o metaforă a conştiinţei nepătate a neamului, a cinstei şi omeniei lui. *Hora domniţelor* întruchipează paznicul rînduielilor pămîntului hotărnicite peste ispitele ţării de voievodul cel mare şi drept.

Interesează nu atît amănuntele în sine, istoria este apocrifă, evenimentele pseudoistorice, ci adevărurile umane pe care le conţin, dezbaterile etice şi estetice despre bine şi rău, adevăr şi minciună, frumos şi urît, drept şi nedrept. Dragostea este preţul vitejiei *(Optum)*, al frumuseţii sufleteşti *(Pribeaga)*, al adevărului *(Ochiul)* şi al puterii de alegere, al victoriei asupra propriilor limite şi al încrederii nelimitate în om *(Hora domniţelor)*.

Un suflu de libertate răzbate prin toate piesele, eroii acţionează în numele datoriei faţă de ţară. Ion renunţă la strălucita domnie a Bizanţului *(Pribeaga)*, Miliţa îşi sacrifică iubirea, hora pe care o desfăşoară neobositele domniţe este hora neîntreruptă a veghii patriotice. Oamenii slobozi « tari şi dîrji ca piatra » îşi apără ţara şi ţara înseamnă aurul spicelor, mana cirezilor, lîna turmelor, faguri de miere, aurul munţilor şi rîurilor, straie, marame, borangicuri, vîlnice, « măestrite de mîinile zînelor » *(Hora domniţelor)*. Ei trăiesc într-o deplină comuniune cu natura, legile cosmosului sînt şi legile lor. Ciobanul cunoaşte rostul vremii după rotirea aştrilor şi cîntecul păsărilor. Ochiul veghează la bunul mers al lucurilor, prin el se alege dreptatea de nedreptate, adevărul de minciună, binele de rău. Odată pierdut se produce un dezechilibru al întregii existenţe, oastea e înfrîntă, bîntuie seceta, vistieria e secătuită. Hora are trainice legături cu scurgerea timpului. După rotirea ei se rotesc toate pe pămînt. Hora întreruptă, timpul încremeneşte în loc şi furtuna ameninţă să înece lumea.

Piesele prelucrează, pe noi coordonate, vechi mituri folclorice cu semnificaţii adînc intrate în istoria spirituală a poporului nostru. Transfigurate artistic faptele sînt scoase din datele timpului imediat, îmbinîndu-se concretul cu generalitatea şi permanenţa. Mitul dobîndeşte proporţii de amplă istorie a unui timp de mari şi dramatice încleştări.

Mai simplă, mai unitară şi mai armonioasă, amintind de structura basmului — *Pribeaga*; cu scene meşteşugit compuse, ca într-o tragedie de destin — *Hora domniţelor*; mai încărcată şi barocă, suprapunînd faptul istoric pe elementul fantastic — *Ochiul*, aceste piese se remarcă prin poezia autentică şi forţa dramatică, dublate de replica cu valori metaforice.

Un important proces de mitizare cunosc şi personajele istorice, ficţiunea mitică situată la graniţa dintre real şi fantastic le ridică la valoarea de simbol permanent. Transgresarea personajelor din datul strict al istoriei în cel al mitului, dimensionarea lor pe coordonatele supraumanului şi supranaturalului este o dispoziţie a naturii umane. Interesează nu atît automitizarea pe care o impun, prin forţă, unele personalităţi ca de pildă un Caligula sau Domiţian, ci mitizarea, aura de mister cu care masele învăluie unele personalităţi de excepţie. Numeroşi domni români, Ştefan, Mihai sau Ţepeş au intrat în legendă. Haiducul, ca exponent al luptei pentru libertate, a devenit un mit.

[19] Aron Densuşianu, *Optum*, tragedie in cinci acte, ed. a II-a, Iaşi, 1897; Vasile Voiculescu, *Pribeaga*, piesă istorică in patru acte, douăsprezece tablouri, in vol. *Teatru*, Cluj, 1972.

[20] Radu Stanca, *Hora domniţelor*, tragedie baladescă in cinci acte, in vol. *Teatru*, Bucureşti, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un mit este şi Avram Iancu, crăişorul moţilor din care Lucian Blaga face eroul central al piesei sale, dezvoltînd o veche credinţă populară, mitul folcloric al păsării fără odihnă transformată în om, pentru ca apoi să se întrupeze din nou în pasăre. Faptele relatate în piesa lui Blaga *Avram Iancu* [21] ţin de cea mai strictă realitate, dar şi de legendă, obţinîndu-se o osmoză perfectă între mit şi istorie. « Am voit, scria Lucian Blaga, să fac din Avram Iancu un personaj tragic. Tragedia m-a interesat în primul rînd şi nu instinctele noastre patriotice. De aceea « istoria » am ridicat-o, pe cît am putut, pe planul legendei şi al baladei şi al poveştii. M-am ferit de prea multe aluzii istorice. N-am voit deloc să scriu o dramă istorică ‹ . . . ›. Să rămînem în spaţiul şi în timpul legendei » [22].

Piesa are o construcţie rotundă, începe şi se termină în mit. Între prologul şi epilogul piesei, realizate în plan mitic, se desfăşoară evenimentele istorice reale. În prolog se produce miracolul: din pasărea măiastră care veghează de veacuri destinul moţilor se întrupează Iancu. Miracolul are loc sub privirea atentă a Mumei pădurii — Muma moţilor. Blaga răstoarnă tradiţia folclorică făcînd dintr-un personaj demonic, propriu basmelor, o Sfîntă ocrotitoare a neamului: « Sfînta cu zbîrcituri şi cu noduri ca salcia bătrînă — cum spune Iancu — paznica lemnului, sfînta ciuberelor, norocul moţilor, de la ea avem noi tot ce avem: eu fluierul, voi cetina şi frunza verde, iar noi împreună toate biruinţele ! ». Prezenţa acestui personaj şi metamorfoza pasării situează faptul istoric în mit şi mister. Baba pare, în încremenirea ei, o stîncă ce cu arma în mînă păzeşte pasărea măiastră. Dintr-o dată, sub ochii uimiţi ai bătrînei, ai moţului şi ai celor trei muntăriţe care cîntă laitmotivul — « în pădure / toate păsările dorm, / numai una n-are somn / cată să se facă om », « de dincolo de stîncărie » se iveşte un tînăr înalt cu ochii albaştri. « El sare pe drum, de la mare-nălţime, de pe stîncă ». Apariţia lui Avram Iancu e învăluită în mister. Cînd baba caută pasărea — aceasta nu-i. Să se fi transformat oare în mult aşteptatul Crăişor? Eroul dezice cu hotărîre legenda: « . . . eu sînt din Vidra de Sus şi am avut mamă, mamă cu meseria de mamă, mamă cumsecade. Tata trăieşte încă, tot în Vidra şi cînd se gîndeşte la mine, şi-adună lacrimile în năframă, cum adună popa fărîmiturile de prescură ». Dar norodul crede cu sfinţenie în legenda lui Iancu. Întrebat de Iancu dacă seamănă a vultur, Ilie răspunde hotărît « sameni ». La nici 25 de ani eroul de la Vidra a intrat în legendă.

Finalul poartă din nou aroma mitului: Iancu doborît şi cu mintea rătăcită se identifică acum el însuşi cu legenda pasării măiastre: « Aici am fost pasăre şi m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure — mă duc în pădure — să mă schimb . . . Muma pădurii, muma noastră, acum mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre ».

Dacă în prolog mitul crea mai mult un fior poetic, în final fiorului poetic i se alătură cel uman, provocat de tragic [23]. Tragicul este luminos: Iancu cade cu convingerea că lupta lui o vor continua alţii « peste zece ani, peste douăzeci de ani, peste o sută de ani », « cu sutele, cu miile, cu miile de mii » vor dura « împărăţia noastră ».

c) *Momente de istorie legendară în viziune dramatică*

Un eveniment important, cu largi deschideri spre mitologia autohtonă, îl reprezintă întemeierea Moldovei. Faptele transmise de tradiţia folclorică ţin de domeniul fanteziei legendare grefate pe un substrat istoric. Istorice sînt evenimentele economice, politice, sociale petrecute în secolul al XIV-lea în medii vînătoreşti şi păstoreşti în Maramureş şi Moldova. Legendare sînt cele referitoare la urmărirea bourului, a zimbrului, la moartea căţelei Molda şi la dispariţia miraculoasă a babei Uţa.

Analizînd legenda despre Dragoş din punct de vedere al structurii, Mircea Eliade afirmă că este vorba de « o vînătoare rituală » care are ca scop final descoperirea unei ţări necunoscute şi fondarea unui nou stat [24]. Animalul urmărit — lup, taur, vacă

[21] Lucian Blaga, *Avram Iancu*, in *Opera dramatică*, vol. II, Sibiu 1942.

[22] Lucian Blaga, *Scrisoare către Ion Chinezu* in *Argeş*, 1968, 4.

[23] Ion Breazu, *Mit şi istorie*, in *Studii de literatură română şi comparată*, vol. II, Cluj, 1973, p. 280.

[24] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(la tebani), căprioară (la maghiari), zimbru (la români), corbii albi ai lui Apolon (la beoţieni) îşi asumă rolul de ghid. Elementul miraculos, urmărirea rituală, marchează începutul unei realităţi istorice — cetate, naţiune, stat, imperiu. Eliade considera legenda vînătorii rituale a bourului o legendă autohtonă, cu rădăcini în preistorie. Tauromahia s-a bucurat de un deosebit prestigiu pe teritoriul Daciei, aci fiind cunoscute misterul lui Mithra şi semnificaţiile sacrificiului fertilităţii, alături de mitologia cerbului, cu măştile sale rituale (turca, brezaia, capra).

Legenda « descălecării Moldovei » transmisă de tradiţia folclorică şi istoriografică: *Letopiseţul Moldo-slav*, cronicile lui Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, Axinte Uricarul, Ion Neculce, a constituit sursa de inspiraţie a cîtorva creaţii din literatura noastră cultă. În « Introducere istorică », prefaţă la nuvelele sale, Gheorghe Asachi menţiona că toate naţiunile ambiţionează a da începutului lor « un uric strălucit şi minunat, învăluit deseori în negura mitologiei şi alegoriei ». Fapta lui Dragoş nu i se pare mai puţin remarcabilă decît uciderea Minotaurului de către Tezeu sau a alăptării lui Romulus şi Remus de către o lupoaică. Şi cum istoricii moderni căutau a da o explicaţie « mai naturală » faptelor, tot astfel şi Asachi dă evenimentelor o « explicare mai adevăro-asemănată » introducînd noi date în ţesătura legendei dramatizate în sceneta alegorică *Dragoş* şi în nuvela istorică cu acelaşi nume [25]. Ca şi Racine, căruia substituirea unei căprioare Ifigeniei i se părea prea de necrezut, Asachi înlocuieşte bourul din legendă prin figura fioroasă a emirului Haroboe « om crud şi monstruos », numit pentru sălbăticia lui « bourul tătar ». Pe el îl răpune Bogdan, fiul principelui Dragoş, pentru a-şi elibera logodnica, pe frumoasa Branda, fiica domnitorului Susman, cu care se va căsători şi va întemeia o nouă aşezare — Moldova.

Nuvela lui Asachi este urmată îndeaproape în piesa lui N. A. Bogdan, *Molda*, tragedie în 5 acte în versuri. Piesa, în intenţia autorului o tragedie scrisă după regulile clasice, este o melodramă care uzează de arsenalul romantic: substituiri de persoane, urmăriri în noapte prin subterane, descîntece, vrăji, blesteme abominabile, situaţii antitetice; eroina reconstituie drumul invers al lui Răzvan, din regină ajunge roabă. Din aroma unui legendar ev mediu românesc se păstrează doar explicaţia numelui Moldovei şi descrierea livrescă a unor codrii deşi în care Bogdan vînează « zimbru-nalt » cu « coama zburlită şi stufoasă », în goana lui de « fulger nesfîrşit ».

De la această legendă porneşte şi Mihai Eminescu în proiectul său dramatic *Bogdan Dragoş* din care a schiţat două-trei acte de o vibraţie dramatică remarcabilă [26]. « Trecutul, îi scria poetul Veronicăi Micle, m-a fascinat întotdeauna! Cronicile şi cîntecele populare formează în clipa de faţă un material din care culeg fondul inspiraţiilor » [27]. Acest fond stă la baza dramei sale a cărei acţiune se petrece într-un leat legendar, în cetatea Arieşului şi antrenează un conflict de natură shakespeariană, lupta pentru putere. Sas şi soţia sa Bogdana refac itinerariul soţilor Macbeth — un lanţ de crime pentru dobîndirea tronului. De zece luni Bogdana picură otravă în cupa cu vin a voievodului Dragul, iar Sas ţese în jurul lui un păienjeniş de intrigi. Voievodul, un viitor Vlaicu, prin abilitate politică, îşi aşteaptă moartea în linişte ca şi ciobanul mioritic. El are măreţia şi gravitatea fiinţelor de excepţie, care înţeleg că moartea nu este decît un lanţ firesc în circuitul vieţii şi că trebuie să păşim cu demnitate în nefiinţă. Cuplului demonic Bogdana-Sas îi este opus în maniera antitezelor romantice perechea Bogdan-Ana, de o puritate adolescentină. Eminescu introduce motivul eliadesc al zburătorului în modalitatea tradiţiilor folclorice:

« Mama îmi zice: Fată, închide uşi, fereşti,
Ades vin zburătorii cei falnici din poveşti
Şi pot să te răpească, te duc departe-n lume ».

[25] Gheorghe Asachi, *Introducere istorică*, *Dragoş*, în *Scrieri alese*, Bucureşti, 1969, p. 151.
[26] M. Eminescu, *Bogdan Dragoş*, *Dramă istorică*, în *Opere complete*, Iaşi, 1914.
[27] G.C. Nicolescu, *Studii şi articole despre Eminescu*, Bucureşti, 1968, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bogdan apare ca şi Luceafărul la marginea ferestrei, iar Ana se ascunde cu spaimă după horn. Ca şi în piesele shakespeariene tragicul alternează cu comicul, scenele de dragoste ale tinerilor sînt tratate rustic, cu glume şi hîrjoane ţărăneşti.

« Cine-n lume a mai văzut / Grădină fără cărări / Dragoste
fără mustrări / Grădină fără pîrleaz / Dragoste fără necaz ».

De o expresivitate plastică remarcabilă este descrierea pe care Bogdan o face Moldovei înainte de descălecare. Drama, rămasă neterminată, se înscrie după afirmaţia lui Nicolae Iorga în « comoara de mari lucruri neisprăvite, cu mult mai presus decît timpul şi mediul său » [28].

Cu *Bogdan Dragoş* Eminescu începe istoria familiei domnitoare a Muşatinilor, în jurul căreia voia să realizeze un « Dodecameron dramatic », istorie conturată mai precis în *Grue Sînger* — o autohtonizare în medii româneşti a tragediei sofocleiene *Oedip*. Domniile scurte şi sîngeroase împrumută fatalitatea tragediei eline, iar numele Muşatinilor se înscriu ca « o seminţie de atrizi » [29]. Elementele istorice se întîlnesc cu cele clasice, mitologice, cu tradiţiile folclorice. Datele sînt menţionate într-o viziune diferită de cea a istoricilor; în timp ce aceştia le ordonează raţional şi riguros ştiinţific, poetul le converteşte prin sensibilitatea sa creatoare în imagini. Eminescu nu reconstituie istoria, ci o evocă. Modele le urmate au fost: Goethe, Schiller, Hugo, Casimir Delavigne şi mai ales marele Shakespeare, « geniala acvilă a nordului » care, « ca Dumnezeu, < . . . > s-arată în mii de feţe ». Dramele sale oscilează între legendă şi adevăr şi trădează efortul poetului de a fundamenta un epos naţional cu deschidere spre mitologie.

În vremea noastră, poetului Valeriu Anania nu i-a fost desigur străin proiectul dramatic al lui Eminescu, *Bogdan Dragoş*, atunci cînd a realizat piesa sa despre întemeierea Moldovei *Steaua zimbrului* [30]. Sas, de data aceasta fiul lui Dragoş Vodă, este ca şi la Eminescu elementul motor al acţiunii, iar Muşata, ca şi Ana, îşi simte sufletul înfiorat de chipul zburătorului pe care îl aştepta aievea « frumos la chip şi bărbătesc în faptă ». Anania părăseşte aci zona miturilor pure proprii altor piese, pentru a se situa la graniţa dintre legendă şi istorie, exprimînd ideea permanenţei pe meleagurile româneşti, încă de la « facerea lumii » a poporului nostru, oameni « slobozi şi vii » ce nu încalcă « pacea noroadelor vecine » şi-şi apără la hotarul vremii glia strămoşească. Momentul întemeierii este privit nu ca un început, ci ca o continuare a existenţei unui vrednic popor, neamul Muşatinilor asigurînd libertatea şi independenţa statului. Între momentul prim al lui Dragoş-descălecătorul şi cel al lui Bogdan-întemeietorul, pe fundalul unor evenimente strict istorice, se decupează fapte ce ţin de mit şi basm, de legendă şi poveste. Codrul are valenţe mitice şi pe tremurat de frunze repetă într-un crescendo impresionant un laitmotiv dramatic « vin tătarii ! Fugiţi ! Tătarii ! » Lupta este « aripă de pasăre măiastră » iar Costea se năpusteşte asupra oastei lui Ghirai Han ca sfinţii din icoanele măiestrite porniţi să ia « diavolul la goană ».

Oamenii slobozi ca norii, puternici ca vulturii, de-o seamă cu stejarii, îşi durează moşia. În timp de pace întîmpină oaspeţii cu pîine şi sare. Vînătoarea se desfăşoară după un întreg ritual, credincioşii de casă ai lui Bogdan poartă « măşti de cerb ale căror coarne mişcă ritmic o uriaşă-mpletitură de lumini şi umbre ». Zburătorul picură neliniştea iubirii în sufletul tînăr şi Muşata îşi cheamă alesul ca în descîntecele populare să vie — purtat de « nuni şi nună / de soare-n-tunecat / de lună nebună / de pasăre rară, / de urmă de fiară ».

Conceput în spiritul şi forma specifică dramei romantice, poemul alternează, într-o atmosferă colorată de metafore şi simboluri, elemente mitice, datini şi credinţe. Personajele bine construite, cu subtile traiectorii psihologice, sînt înlănţuite într-un conflict dens. Pe alocuri, însă, conflictul se rarefiază datorită unor monoloage ample, a digresiunilor şi a tiradelor care sparg unitatea piesei.

[28] N. Iorga, *O dramă a lui Eminescu*, in *Semănătorul*, 1 octombrie 1906.

[29] George Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, <I>, Bucureşti, 1969, p. 74.

[30] Valeriu Anania, *Steaua Zimbrului*, in *Poeme cu măşti*, Bucureşti, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Nu sînt realităţi numai clădirile de piatră şi peticele de hîrtie — spunea Mihail Sadoveanu —, mitul păstrează eternităţii lamura sufletului generaţiilor. Ceea ce au crezut bătrînii şi ceea ce vor crede copiii noştri desfătaţi de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioşi. Nici un argument nu poate sta mai presus decît o frumuseţe » [31].

Nu întotdeauna istoria şi-a înscris urmele în documente şi sigilii. Atunci cînd faptele au rămas învăluite în ceaţa amintirii, în locul istoriei vorbesc miturile, în graiul semnelor încrustate pe porţile caselor, în armonia culorilor de pe icoanele pe sticlă sau de pe pereţii bisericilor, în ţesătura meşteşugită a catrinţelor şi a scoarţelor, în frumuseţea netulburată a doinelor şi legendelor noastre.

MYTHE ET LÉGENDE DANS LE DRAME D'ÉVOCATION HISTORIQUE

• RÉSUMÉ

Après avoir tenté d'établir un rapport entre l'histoire proprement dite et la fabulation mythique, l'étude se penche sur l'épopée géto-dace, événement expressif essentiel pour l'ethnogenèse du peuple roumain.

Le retour vers « l'âtre dace » contribua à la constitution d'une mythologie autochtone avec des échos évidents dans la littérature. Mihai Eminescu est le premier de nos écrivains qui réussit à créer un véritable mythe poétique dace (dans ses poèmes et projets dramatiques; *Memento mori*, *Rugăciunea unui dac* (Prière d'un Dace), *Sarmis*, *Decebal*). Dochia, personnification de la Dacie, symbolise dans la conception du poète la continuité historique du peuple roumain qui des siècles durant défendit son sol avec acharnement.

Une pièce tout à fait singulière consacrée à l'épisode daco-romain est celle d'Adrian Maniu, *Lupii de aramă* (Les Loups de cuivre). La vision expressionniste de l'auteur y trouve une interprétation d'authentique essence folklorique. À son tour, Lucian Blaga nous offre par son « mystère payen » de *Zamolxe* une hypostase possible de l'univers des Gètes, univers qui vit une existence frénétique et dionysiaque en une osmose totale avec la nature, avec le cosmos. Zamolxe représente un mythe propre de Blaga, conçu dans l'esprit des productions fantasmatiques du folklore mais interprété et développé dans le sens de la vision de l'auteur, avec une ouverture vers le côté transcendantal.

C'est toujours dans un âge mythique roumain, aux confins de la légende et de l'histoire, que se place l'action de la tragédie *Optum* d'Aron Densuşianu, ainsi que celles de la légende historique *Pribeaga* (L'Exilée) de Vasile Voiculescu, du fantasme tragique *Ochiul* (L'Œil) ou de la tragédie sous forme de ballade, *Hora domniţelor* (La Ronde des princesses) de Radu Stanca. Ces ouvrages nous offrent tous une histoire apocryphe, tenant souvent du folklore, et qui nous intéresse moins par les détails de nature documentaire que par les attitudes humaines, par les débats éthiques et esthétiques autour des problèmes du bien et du mal, du vrai et du faux, du beau et du laid, du juste et de l'injuste.

Il y a aussi les personnages historiques qui, ayant passé par un processus de « mythification », sont élevés, par une fiction mythique située à la démarcation entre le réel et le fantastique, à une valeur de symbole permanent. C'est le cas d'Avram Iancu, cet attachant héros des « *moţi* » (habitants des Carpates Occidentales), dont Lucian Blaga fit le personnage de la pièce du même nom, bâtie sur une croyance populaire ancestrale: le mythe folklorique de l'oiseau qui ne trouve pas le repos et qui est transformé en homme, puis de nouveau en oiseau.

De larges ouvertures vers la mythologie autochtone offre également la légende de Dragoş, mythique fondateur de la Moldavie. Transmise par la tradition folklorique et par l'historiographie, cette légende constitua une source d'inspiration pour plusieurs créations de la littérature roumaine: la saynète allégorique *Dragoş*, de Gheorghe Asachi, la pièce *Molda*, de N.A. Bogdan, le drame *Bogdan Dragoş* de Mihai Eminescu, resté à l'état de projet, et, de nos jours, *Steaua Zimbrului* (L'Étoile de l'Auroch) de Valeriu Anania.

Lorsque l'histoire a omis de laisser son empreinte sur des parchemins, les mythes viennent proposer leurs images-synthèse pour servir d'assises à la pensée roumaine et lui ouvrir de larges horizons.

[31] Mihail Sadoveanu, *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, in *Opere*, vol. XII, Bucureşti, 1957, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MOTIVE DOBROGENE ÎN DRAMATURGIA NAȚIONALĂ

GEORGETA MĂRTOIU

Dobrogea, ținut sărac în relief și vegetație, răscolit de vînturi și uscăciune, vînturat de atîtea năvăliri barbare cîte și-au făcut drum spre Europa apuseană dar locuit, în ciuda acestor vicisitudini, de oameni care au durat aici civilizații a căror vîrstă, dacă nu se măsoară cu însăși vîrsta umanității, este în mod sigur foarte aproape de ea; ținut care găzduiește cu pietate ruinele celui mai bătrîn oraș din România; ținut înnobilat de vitejiile strămoșilor daco-romani și ale ostașilor lui Mircea; ținut ce pare că seamănă cu un gigant mausoleu în care dorm comori multimilenare de civilizație și istorie, străjuite, de 6 000 de ani, de Gînditorul de la Hamangia și de 2 000 de ani de monumentul triumfal de la Adamclisi; ținut peste care în zilele noastre, dobrogenii, oameni puternici, care iubesc munca și petrecerea dar și calea gîndului trimis peste zare, aștern o imensă grădină, smulgînd pămîntului arid ceea ce nimeni n-ar fi crezut vreodată că poate să dea, acest ținut, Dobrogea, poartă a țării spre alte lumi ale pămîntului, închide un spațiu poetic particular, racordat deplin la toate coordonatele marelui spațiu poetic românesc, păstrează o fermecătoare coloratură originală care însă nu îl rupe de acesta, ci dimpotrivă îl integrează mai temeinic.

În interiorul acestui spațiu poetic, fructificat cu mare interes și mult succes de genurile liric și epic, există și cîteva motive ce tind să capete o tradiție în dramaturgie. Ne referim numai la trei dintre acestea, evident, fără pretenția de a le epuiza: motivul mării, motivul pămîntului dobrogean și motivul « Ovidius ».

Ca spațiu și condiție optimă a meditației, ca loc de muncă cu permanente și greu de stăpînit adversități, ca mediu de purificare și înnobilare a sufletului, marea a revenit cu insistență în preocupările dramaturgilor noștri, fără însă a genera valori estetice care să rivalizeze cu cele inspirate de ea poeziei. Cîteva semnalări se impun totuși.

Un poet romantic de la începutul secolului, pentru care, cum spune Constantin Ciopraga « gîndul și depărtarea sînt un joc al ielelor », s-a apropiat de acest subiect cu aceeași tragică nelinişte prezentă în întreaga lui poezie. Mihail Săulescu a scris, puțin înaintea plecării ca voluntar pe frontul primului război mondial, unde avea să-și găsească moartea, o piesă scurtă, publicată abia de curînd: *În fața mării*. Meritul deosebit al lui M. Săulescu este că a făcut să troneze în această piesă de o neobișnuită densitate a ideilor, aspirația ardentă către un stadiu ideal, determinată pe de o parte de gestul sacrificiului suprem al unui ofițer de marină, Corneanu, iar pe de altă parte de prezența mării, un veritabil personaj al lucrării. « Marea mă învață ce-i nemărginirea . . . veșnic parcă te îndeamnă să-i cercetezi zările . . . Nu toți o pot cuprinde și înțelege . . . Nu în toate sufletele e nemărginitul » exclamă eroul său Halunga, care are în preajma mării intuiția febrilă, aproape profetică a altui mod de viață: « Viața trebuie să fie altceva decît cre-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 63–66, BUCUREȘTI, 1977

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dem noi. Un elan, o curgere potopitoare . . . gîndirea mea e numai dorul acesta de viaţă, de zbor spre tot mai sus; e dorul de o viaţă pe care nu o înţeleg, abia o presimt».

Ion Minulescu, în cele două lucrări a căror acţiune se petrece la Constanţa, *Pleacă berzele* şi mai ales *Porumbiţa fără aripi*, pe lîngă atmosfera tipică a portului maritim de altădată, populat cu marinari, hamali, cîrciumari, ghitarişti, bătăuşi, poliţişti şi femei decăzute, reuşeşte să aducă ceva din febra pasiunilor devastatoare şi a năzuinţei spre puritate pe care le trăiesc oamenii de pe ţărmuri.

Nu lipsită cu totul de originalitate, dar dezvăluind evidente asemănări cu *Femeia mării* de Ibsen, este drama în trei acte a lui Mihail Davidoglu *Fata şi marea*. Întocmai ca eroina norvegiană, tînăra Ferize, născută pe ţărmul dobrogean parcă din însăşi neliniştea mării, vădeşte o patetică dorinţă de evadare spre orizonturi largi, necunoscute. Tot ca Ellida Wangel nu-şi poate alege iubitul decît în deplină libertate şi tot ca în piesa scandinavului, iubitul este chiar cel căruia îi fusese încredinţată prin cuvînt. Piesa are meritul de a fixa un personaj fermecător, pe Ferize, un temperament feminin (tipic pentru această zonă) surprins în labilitatea momentului formării sale. Este prezentată frumos, în spiritul adevărului, prietenia dintre românii aparţinînd unor grupuri etnice diferite.

Trecînd peste *A căzut o stea* de Hortensia Papadat Bengescu şi *Geamandura* de Tudor Muşatescu, semnalînd ambele influenţa mării în desfăşurarea proceselor sufleteşti ale unor naturi sensibile, am dori să ne oprim la binecunoscuta piesă *Febre* a dramaturgului Horia Lovinescu, dedicată intelectualilor care aderă deliberat şi se integrează total în viaţa oamenilor simpli, pescari — aflaţi prin natura ocupaţiei lor departe de locurile unei civilizaţii confortabile. Ea aduce în imagini demne de pana unuia dintre cei mai de seamă dramaturgi contemporani, farmecul inefabil al întinderilor albastre, al cetăţii multimilenare Histria, al luminii şi tăcerii stranii care învăluie adesea locurile acestea, al puterii vindecătoare pe care încărcătura lor de frumuseţe, de istorie şi legendă o are asupra sufletului rănit al oamenilor.

Abordînd cel de-al doilea motiv, acela al pămîntului Dobrogei, trebuie să avem în vedere faptul că înfăţişarea lui a suferit în ultimii 30 de ani asemenea uluitoare transformări, încît o lucrare cum este drama psihologică *La farmecul nopţii* de Pavel Chihaia, apărută în 1945, ne pare parcă inspirată de natura altui tărîm, cu toate că şi astăzi se mai văd gorgane tainice pe suprafaţa cîmpiei dobrogene şi vîntul suflă la fel de puternic răsucind legendarele trîmbe de praf pe care le mînă ca pe nişte năluci. Dar nu peste hăţişurile de ierburi înalte de stepă ce ademeneau în smîrcurile Azaplarului un scriitor bolnav de tristeţe (Filip), ci peste livezile de piersici şi peste dantela perdelelor de viţă, în care fierb, parcă sonor, licorile de viaţă lungă.

Lucrarea, o veritabilă tragedie, în care, din cinci personaje mor patru, supraviţuitorul fiind un bătrîn cerşetor, filozof mistic, un adevărat duh al naturii primitive a stepei, este originală tocmai prin cadrul natural care generează sentimentul de grandoare, de mister, prin sugestia de viaţă a materiei minerale. Aici « Omul care ară, merge sub ţarină şi stelele trec prin el ca prin frunzişul salcîmilor », spune Filip la un moment dat.

Tenebroasă şi de un psihologism copleşitor, scrisă însă cu talent, piesa rămîne o imagine halucinantă, a ceea ce însemna pustiul stepei dobrogene cu numai cîteva decenii în urmă, sugerînd totodată ceva din farmecul etern al locului.

Dobrogean prin adopţiune, Ion Marin Sadoveanu a intuit — cum numai Geo Bogza a mai făcut-o — ciudăţenia climatului dobrogean şi fascinaţia aproape magică pe care pămîntul acesta străvechi, conceput ca un imens osuarum în care « trosnesc pretutindeni oasele amestecate de veacuri » o exercită asupra fiinţei noastre. Prezenţa acestei atracţii se materializează în drama *Molima* pînă la constituirea ei ca un personaj-colos, cu hotărîtoare intervenţie în viaţa tuturor celor ce vin în contact cu ea.

În ciuda multiplelor ei calităţi literare şi dramatice, a caracterelor dure, a pasiunilor violente şi ieşite din comun, a finalurilor de act concepute ca surpriză, după cele mai severe norme ale scenei, sau poate tocmai pentru aceste calităţi urmărite de autor, parcă cu prea multă şi prea ştiinţifică consecvenţă, drama *Molima*, o adevărată dramă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modernă, cu vădite influenţe din Ibsen şi Strindberg, nu lasă o impresie de viaţă autentică. Ea exprimă într-un fel dorinţa autorului ca teatrul să se ocupe mai de aproape de coordonate fundamentale ale vieţii ca: timp, spaţiu, suflet. Obsesia timpului, mai ales, revine consecvent în toate preocupările autorului: « Cred că efortul modern se îndreaptă spre timp şi spaţiu în dramă, ca scop, iar nu ca mijloc» (*Rampa*, nr. 2 587, 1926) sau, în strînsă legătură cu Dobrogea şi implicit cu *Molima*, în manuscrisul nr. 77, intitulat grăitor *Fîntîna de timp*, unde notează: « adîncă şi mişcătoare fîntînă a cărei taină se plăteşte în timp, e Dobrogea . . . Impresia aceasta de viaţă în imateriale răspîntii de timp, îţi dă orice loc de popas pe drumurile dobrogene . . . Pe ţărmurile Dobrogei, ca pretutindeni dealtfel la mare, fîntînile timpului trec prin tine şi se varsă într-un imens ocean, fără culoare, fără apă, fără ţărm sau haină, un nesfîrşit ocean de vreme».

Literatura contemporană a înregistrat cîteva încercări dramatice legate de cîmpia dobrogeană şi de viaţa nouă care se construieşte pe acest străvechi pămînt. Ne vom opri asupra uneia dintre ele, pentru că ea a marcat un eveniment politic cu care ne mîndrim: încheierea colectivizării agriculturii în Dobrogea. *Uriaşul din cîmpie* de Mihail Davidoglu se vrea o frescă epică-dramatică ce încearcă să redea procesul de integrare a ţărănimii în noua formă de organizare economico-socială, cu inevitabilele lupte şi inevitabilul tribut plătit înapoierii, dar şi cu un entuziasm imens al muncii, stare de spirit în care acest eveniment s-a petrecut. Cu tot caracterul prolix, piesa are meritul de a lansa un personaj-simbol, pe Dumitru Grozav, pildă de energie şi de pasionantă aderenţă la ideile noi, temperament clocotitor, în stare să tragă după el întregul sat cu puterea cuvîntului, a muncii şi a viziunilor lui de viitor. « Ca un uriaş descătuşat ne-am pornit noi ăştia ţăranii» spune Dumitru şi formulînd simplu dar cuceritor legătura cu pămîntul Dobrogei în care s-a născut: « Eu unul m-aş da ucis, dar de aicea nu plec. Un'să mai găsesc aşa pămînt ? Şi cerul ăsta fără margini şi gorganele cu amiros iute de pelin? În primăvară cînd ies pe cîmp, parcă umblă cîmpul cu mine, şi-mi vorbeşte, şi-i răspund. Munca mi-e tot în bucurie . . . ».

Al treilea dintre motivele dobrogene pe care ne propunem să-l discutăm, menţine viu firul unei tradiţii fondată în dramaturgia noastră spre finele veacului trecut de către Vasile Alecsandri. Drama în versuri *Ovidiu* (calificată de George Călinescu, cu prea multă severitate dar nu fără temeiuri reale, ca « o piesă falsă, în care timp de 4 acte se pregăteşte indignarea lui August, pentru ca în al 5-lea toate personajele să se adune în chip artificial la căpătîiul poetului muribund, la Tomis») este, dincolo de toate neajunsurile sale de structură, o apoteoză a ilustrului poet latin exilat la Tomis din motive învăluite pînă astăzi în mister. Pregătit de tonul elegiac al întregului act 5 şi încununat cu moartea eroului, « finalul piesei devine ferice prin organizarea unei ample euforii solare», în care viziunea poetului latin: « . . . o minune . . . aici în răsărit / se-nalţă-o nouă Romă, renaşte-o nouă lume» e străbătută de lumina şi fiorul nădejdilor pe care patriotul Alecsandri le-a pus în strălucirea viitorului patriei sale. Impresionantă este încrederea în nemurirea poetului roman, ori poate în nemurirea poeziei înseşi: « . . . o speranţă ce naşte-nchipuire / Mormînt şi nemurire . . . Mormînt şi nemurire . . . »

O mare enigmă a istoriei, cum a fost şi a rămas exilarea lui Ovidius la Tomis, de fapt un excelent prilej de reconstituire a unui moment tumultuos din viaţa mereu furtunoasă a acestui colţ de ţară, ar fi fost greu să rămînă în afara preocupărilor lui Nicolae Iorga. Este, probabil, şi motivul pentru care cele 5 acte ale poemului său dramatic *Ovidiu* se petrec exclusiv la Tomis, cetate pe care o prezintă ca fiind colonizată de greci cu conştiinţa unui popor civilizator, cetate în care înfloreşte comerţul, cultul zeilor de tot felul şi al morţilor, se practică medicina primitivă. Toate acestea, evident, între două năvăliri ale barbarilor pe care îi înfruntă într-o unitate inegală numeric, greci, romani şi foarte mulţi geţi.

Cea mai frumoasă idee a piesei este integrarea rafinatului poet roman, prin dor, prin suferinţă şi luptă comună, în viaţa deloc uşoară şi în filozofia deloc simplă a getodacilor; fiorul adînc al legăturii între poet şi patria sa adoptivă, al cărei pămînt l-a sfinţit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu viaţa şi munca, cu bucuriile şi suferinţele sale, cu sîngele său, devenindu-i în felul acesta fiu — « Un get din Geţia » cum spune el însuşi.

În anul 1957, în cadrul festivităţilor prilejuite de bimileniul Ovidiu, a văzut lumina rampei la Constanţa tragedia în versuri *Ovidius* a poetului Grigore Sălceanu, lucrare care ilustrează « frumuseţea bărbătească şi omenia adîncă a acelei clipe de neguroasă istorie », cum consemna criticul Valentin Silvestru în revista *Contemporanul* în toamna acelui an. Piesa se deosebeşte fundamental de aceea a lui Alecsandri prin faptul că este bazată pe un conflict de factură socială, ajuns în vremea lui Octavian August la apogeu. Poet al timpului său, Ovidius apare şi ca mare cetăţean al Romei, iubind libertatea şi luptînd efectiv pentru ea, cultivînd ca pe un lucru sfînt prietenia. De reţinut este măreţia tragică a apusului său — aureolat de conştiinţa valorii sale poetice — şi a nevinovăţiei sale, către care ne trimite dealtfel celebrul şi enigmaticul epitaf aflat pe statuia poetului, la Constanţa, « Ingenio perii » . . . şi invocat de autor ca tulburător punct de plecare al piesei.

Un poem dramatic *Ovidius et rex poeta Cotis* de George Acsinteanu, ca şi cel al lui Iorga, ni-l arată pe Ovidiu ajuns la Tomis nu într-un pustiu, ci în mijlocul unei societăţi organizate, cu tradiţii solide, cultivînd filozofia, eroismul şi poezia, într-un cuvînt, o societate civilizată.

Trebuie spus, ca o concluzie, că în toate lucrările amintite aici spaţiul poetic dobrogean de care vorbeam este ilustrat, dar nu şi *reprezentat*, prin urmare el îşi aşteaptă încă dramaturgii şi capodoperele.

MOTIFS DE LA DOBROUDJA DANS LA DRAMATURGIE NATIONALE

RÉSUMÉ

L'article s'occupe de trois motifs liés à l'espace de cette province roumaine, détachés de la dramaturgie originale du passé et du présent: le motif de la mer, celui de la terre et, enfin, celui évoquant la personnalité du poète latin Ovide, exilé en ces lieux.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISTORIE ŞI CONTEMPORANEITATE ÎN DRAMATURGIA ORIGINALĂ ACTUALĂ

ANA MARIA POPESCU

« Relaţia scriitorului faţă de istorie nu are nimic aparte, nimic izolat, dar este un element important al relaţiei sale faţă de realitate în totalitatea sa şi în special faţă de societate ‹ . . . › din relaţia scriitorului faţă de realitatea istorică — constată Georg Lukács — nici măcar o singură problemă importantă nu apare ca aparţinînd numai istoriei ‹ . . . ›. Există dimpotrivă o foarte complicată acţiune reciprocă între relaţia scriitorului faţă de contemporaneitate şi cea faţă de istorie ‹ . . . › în cadrul acestei acţiuni reciproce este determinantă relaţia scriitorului faţă de problemele societăţii timpului său » [1].

Avînd această viziune asupra teatrului de inspiraţie istorică, dramaturgul contemporan nu mai dramatizează istoria, ci o problematizează, o *politizează*. Prin explorarea repetată, nuanţată, a psihologiei şi conştiinţei individuale şi colective, dramaturgia originală a ultimului deceniu, stabilind cu consecvenţă, programatic, punţile trainice care leagă trecutul cu prezentul, pune în evidenţă permanenţele spiritualităţii româneşti, fără de care nu putem exista, contribuie la cristalizarea amplului proces al autodefinirii noastre ca naţiune şi umanitate.

Ideea continuităţii naţional-istorice, spirituale, prezentă, într-o formă sau alta, aproape în toate dramele scrise în ultimii ani, constituie substanţa ideatică şi dramatică a piesei *Petru Rareş* de Horia Lovinescu. Ca un ritual tradiţional, elevat, dar şi ca un gest cotidian, firesc, Petru Rareş preia coroana lui Ştefan cel Mare şi odată cu ea moştenirea sa. « Depozitul acesta trebuie să plutească pe marea veacului. Nu-i al meu, e al pămîntului meu străvechi şi al locuitorilor lui. Eu nu sînt decît un plutaş care cît trăieşte — afirmă cu credinţă Petru Rareş — trebuie să îndrepte încărcătura asta spre viitor » [2]; pămîntul acesta străvechi de la miazănoapte la Dunăre « e o gură de rai unde se păstrează vie înţelepciunea şi ştiinţa oamenilor de demult. Dacă dispar ele, Europa rămîne ca o roată fără osie. Asta-i moştenirea pe care trebuie s-o păzească Basarabii şi Muşatinii. Asta-i misiunea şi jurămîntul lor » [3]. Dar acest tezaur se păstrează şi se îmbogăţeşte cu eforturi nebănuite, cu sacrificii, uneori cu abilitate. « Timpul — declară, pe deplin conştient de condiţia sa istorică, Petru Rareş — mi-a impus cu sila o deviză: prin duplicitate la fidelitate. Şi sînt fidel . . . » [4].

Adînc implicat, părtaş şi făuritor, în marile mecanisme al istoriei, Petru Rareş, sacerdot care oficiază şi pălmaş care trudeşte din greu, este un personaj contemporan prin concepţie şi structură, prin faptă şi gînd, bîntuit uneori de obsesiile veacului nos-

[1] Georg Lukács, *Specificul literaturii şi al esteticului*, Bucureşti, 1969, p. 318.
[2] Horia Lovinescu, *Petru Rareş*, în *Teatrul*, 1967, nr. 3, p. 41.
[3] *Ibidem*, p. 39.
[4] *Ibidem*, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tru: « Vezi, Grigore, că sîntem trei singurătăţi? Trei oameni ferecaţi în destinele lor ca-n nişte cetăţi». Grigore Roşca, Mitropolitul Moldovei şi marele său prieten îi răspunde: « Pentru că ni le-am ales, destinele, măria ta. Totul se plăteşte. Asta-i plata alegerii» [5]; « ceea ce-i deosebeşte pe oameni ca tine şi ca mine de alţii este doar faptul că ne acceptăm soarta cu luciditate» [6].

Timpul, măsura tuturor lucrurilor, este o formă de a cuprinde şi înţelege în organicitatea sa ideea continuităţii unei naţiuni, idee care are valoare doar dacă se înscrie între cei doi poli: istorie şi contemporaneitate. Originală meditaţie asupra timpului, *Săptămîna patimilor*, de Paul Anghel, surprinde momentele dramatice în care pentru a supravieţui şi a păstra ceea ce e fibră şi vibraţie specifică e nevoie de sacrificiul suprem; continuitatea implică, dialectic, şi momente de discontinuitate, hotărîtoare uneori pentru destinul spiritual şi naţional al unui popor. În luptă cu turcii, într-o clipă decisivă, Ştefan cel Mare arde şi pustieşte totul în jurul său, otrăveşte fîntînile şi dă ordin: « Să se suie bisericile de lemn pe roate, cu cîte opt perechi de bivoli la proţap, iar dacă nu, să se tragă cu umerele. Să le urmeze tot norodul în rugăciuni şi jelanie, iar popii cei bătrîni să cînte pentru toată Moldova marea slujbă a patimilor. Cei teferi să pună mîna pe arme. Şi popii!» [7]. Această cumplită, grăitoare imagine a condiţiei de a exista şi supravieţui a unui popor este amplificată de conştiinţa domnitorului care se identifică cu timpul (« eu sînt timpul» [8]), ce păstrează datina, naşte datină, e prezent şi trecut, totodată.

Fig. 1. — Scenă din *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu, Teatrul de Comedie, stagiunea 1968/1969, regia Lucian Giurchescu. În rolul voievodului Basarab: Mircea Albulescu.

Interpretarea subtilă a istoriei prin elemente pe care le oferă contemporaneitatea şi a acesteia prin faptele trecutului, stabilirea unor legături spirituale trainice, a unor permanenţe şi-a găsit expresia artistică, de o organică modernitate, în piesele: *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu şi *Capul* de Mihnea Gheorghiu.

[5] *Ibidem*, p. 37.
[6] *Ibidem*, p. 21.
[7] Paul Anghel, *Săptămîna patimilor*, în *Teatrul*, 1968, nr. 1, p. 26.
[8] *Ibidem*, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Simbolica groapă din *Croitorii cei mari din Valahia*, așezată în mijlocul drumului cel mare, aparent fără nici o noimă, care s-a săpat singură de-a lungul a trei generații, este mărturia unui greu destin; aici, la porțile Orientului, unde civilizația pare că nu a pătruns încă, voievodul Basarab are ca țel suprem « să stîrpească toate gropile din mijlocul drumului . . . Din toată Țara Românească ! » [9]. Dar tot aici, surprinzător și neverosimil pentru străini, un călugăr-poet, , al doilea grămătic al sfîntului episcop (paradoxal, primul grămătic nu știe să citească, în schimb, e fratele episcopului), are o viziune proprie despre scurgerea timpului și despre uitare (« noaptea cea veșnică a memoriei » [10]), compune stihuri de o frumusețe unică, iar un alt călugăr ciopleşte uimitor în lemn. Versurile pe care le recită călugărul-poet sînt: « Ora tîrzie » și « Ceasul de apoi » de Tudor Arghezi, iar una dintre sculpturile talentatului artist primitiv se numește « Nesfîrșitul ». Prin această modalitate, ca și prin excentrica paradă a modei organizată la curtea lui Basarab Vodă, Alexandru Popescu aduce o tulburătoare mărturie despre permanența circulației valorilor la noi. La întrebarea învățatului Părinte Capelan, străin umblat prin lume și pe la marile curți domnești: « Poete ! . . . Ce semn se ascunde în toate acestea ? », poetul, pe gînduri, îi răspunde: « . . . ce semn ? E « Semnul cel Mare al Lumii ». Acela care le împărtășește pe toate; nestingherit de nesupunerea nimănui . . . Ce n-are . . . nici capăt, nici margine, nici ocol ! . . . Nici începere, nici sfîrșit ! . . . Nici mers, nici stat ! . . . Nici grabă, și nici zăbavă ! . . . Ci numai « Neîntrerupere » [11].

Pentru Mihnea Gheorghiu toate granițele materiale și spirituale sînt șterse; autorul amestecă permanent, deliberat, perioadele istorice, aduce pe scenă personalități din epoci diferite, alătură forței de convingere a documentului capacitatea folclorului, a tradiției orale de a exprima sugestiv gînduri și sentimente perene.

Fig. 2. — Costel Constantin (Mihai Viteazul) în piesa *Capul* de Mihnea Gheorghiu, Teatrul Național « I.L. Caragiale » București, stagiunea 1975/1976, regia Letiția Popa.

Teatru în teatru, piesa sa, *Capul*, ne redă, într-o cuprinzătoare și dinamică evoluție, pe Mihai Viteazul, contemporanul nostru, dar îi readuce în conștiința noastră, odată cu el, uneori în acțiuni simultane, pe Nicolae Bălcescu și pe haiducul Gruia lui Novac, pe țăranul român oprimat și pe actorul contemporan. Larga deschidere spre înțelegerea și redarea unei istorii active o realizează dramaturgul cu varietate de mijloace artistice, cu teatralitate. Introducerea unor personaje din teatrul universal, a lui Hamlet, de exemplu, extinde sfera de referințe a dramaticelor evenimente naționale, implicîndu-le în marea mișcare istorică, spirituală universală, toate acestea cu un acut simț al contemporaneității. Discuția dintre Mihai și Hamlet are tonul firesc al celor care mînați de aceleași idealuri împărtășesc aceleași gînduri; ei comentează cu detașarea și umorul omului modern, ca pe niște întîmplări cotidiene, atît istoria (relația lui Mihai cu boierii), cît și viața intimă a domnului (dragostea Stancăi). Prezența actorilor care intervin în acțiunea piesei, puterea legendelor, a cîntecului popular, eroic, de a recrea istoria, forța exemplară de evocare a documentului se contopesc cu politica și faptele de arme ale lui Mihai Viteazul și fac să dăinuie peste ani o idee exprimată în piesă de Nicolae Bălcescu: « Moștenitori ai drepturilor pentru

[9] Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia*, în *Teatrul*, 1968, nr. 6, p. 33.

[10] *Ibidem*, p. 37.

[11] *Ibidem*, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

păstrarea cărora părinţii noştri s-au luptat atît în veacurile trecute, fie ca aducerea aminte a acelor timpuri eroice să deştepte în voi simţămîntul dorinţei de a avea, de a păstra şi de a mări pentru viitorime această preţioasă moştenire» [12].

În drama istorică din ultimul deceniu, pornind de la o bogată şi generoasă tradiţie, autorii urmăresc să redea problemele şi preocupările omului modern; scrise sub imperativul istoric, ele sînt şi drame de conştiinţă ale omului contemporan.

În piesa de actualitate nu se poate urmări procesul complex, contradictoriu uneori, al conştiinţei social-umane fără a se stabili relaţia de strînsă interdependenţă cu istoria contemporană. Un *sentiment vital al istoriei* este permanent prezent în drama socială a ultimului deceniu ca un element specific, definitoriu al acesteia. Istoria fără de care, consideră Marin Preda, romanul actual se sufocă — şi observaţia este întru totul valabilă pentru orice formă de artă — « se impune ca o idee, ca o necesitate. Acesta nu e un lucru atît de abisal — remarcă romancierul — şi cu asta nu ne putem mulţumi. E foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesităţii istorice şi să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba, nu cîtă necesitate conţine istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte, ştiind că omul nu are decît o singură viaţă de trăit, în timp ce istoria este înceată şi nepăsătoare» [13].

Aplecare, cu gravitate, asupra evenimentului istoric, modelează conştiinţa politică, vie şi sensibilă, interesată şi de cazul particular şi de fenomenul general, de faptele esenţiale, ca şi de viaţa de fiecare zi. Interpretarea politică a istoriei contemporane lărgeşte şi diversifică legăturile eroului cu lumea şi, cu cît relaţiile eroului cu lumea sînt mai ramificate şi mai complexe, cu atît sînt descoperite mai multe trăsături caracteristice ale unei etape istorice. Această angajată implicare contemporană în istorie şi politică constituie izvorul primordial al varietăţii tematice, al diversificării stilistice.

Fig. 3. — Scenă din *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici, Teatrul Naţional Cluj-Napoca, stagiunea 1974/1975, regia Alexa Visarion.

Desigur, relaţia cu istoria este evidentă în piesele care se referă direct la etapele şi acţiunile revoluţiei socialiste, dar numai începînd cu *Puterea şi Adevărul* sînt cerce-

[12] Mihnea Gheorghiu, *Capul*, in *Unul în doi*, Bucureşti, 1975, p. 66.

[13] Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ed. a II-a, Bucureşti, 1972, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate şi scoase la iveală profundele implicaţii social-umane ale acestei interdependenţe, multiplele ei nuanţe şi semnificaţii; acţiunile întreprinse, concepţiile generate de această interdependenţă sînt cu luciditate puse sub neîntreruptul şi necruţătorul control al timpului.

Între opinia lui Pavel Stoian: « Ce s-a întîmplat a fost necesar, deci BINE . . . » [14], cea a lui Vasile Olariu: « Dacă necesităţile politice o cer, poate fi interpretat şi aşa », opinii aparent asemănătoare, de fapt fundamental deosebite, şi afirmaţia lui Petre Petrescu: « Am înţeles că şi Stoian avea dreptate. Problema se pune şi cum vedea el: construim sau crăpăm. Numai că el a considerat că adevărurile noastre se exclud. Şi a acţionat în consecinţă. Or adevărul e o sinteză, care se descompune şi se recompune mereu . . . » [15], este cuprinsă, în perspectivă istorică, cu mare forţă de penetraţie a ideii, cu revelatoare vibraţie artistică, o etapă însemnată din existenţa şi conştiinţa contemporană.

Fig. 4. — Scenă din *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », stagiunea 1973/1974, regia Sanda Manu.

Relaţia dintre istorie, politică, activitate profesională, socială, atitudine civică, filtrată prin două caractere puternice care se confruntă, semnificative pentru etapa pe care o reprezintă, constituie substanţa dramatică a unei piese de o elevată respiraţie umană

[14] Titus Popovici, *Puterea şi Adevărul*, în *Teatrul*, 1973, nr. 1, p. 22.

[15] *Ibidem*, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — Leopoldina Bălănuţă (Lia) în *Iertarea* de Ion Băieşu, Teatrul Mic, stagiunea 1968/1969, regia Ion Cojar.

şi morală, un elocvent examen al conştiinţei contemporane: *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu. Oniga şi-a dedicat viaţa muncii, a renunţat la propria sa persoană, s-a înăsprit şi, pe nesimţite, s-a dezumanizat (« Există ceva care nu poate fi pus la mezat ‹ . . . ›. Toţi avem dreptul să ‹ . . . › dar eu am mai mulţi aşi în mînecă » [16]; Marcu nu şi-a dorit niciodată să fie altceva decît ceea ce era: un modest om de ştiinţă (celebru, dealtfel !), folositor semenilor săi. Sînt « doi prieteni dintr-o generaţie care a încercat să schimbe o parte a lumii. Şi au reuşit chiar. ‹ . . . ›. Şi dacă nu au reuşit întru totul, n-au reuşit şi din cauză că în complexul acesta de modificări brusce şi atît de importante — spune Marcu — era implicată şi omenia noastră, că am fost şi noi oameni . . . cu slăbiciuni . . . cu emoţii . . . cu temeri . . . . » [17].

Dar, faptele de viaţă care stau la baza formei dramatice nu pot fi limitate în mod mecanicist numai la marile revoluţii istorice înseşi. « Aceasta ar însemna o izolare abstractă a revoluţiei la tendinţele ei generale şi permanent active ale vieţii sociale, ar face din faptul revoluţiei din nou un fel de « catastrofă naturală » à la Cuvier » [18]. Un conflict dramatic autentic cuprinde toate însuşirile morale, etice ale unei revoluţii, dar reprezentarea artistică trebuie să se concentreze asupra esenţialului uman; conflictul nu trebuie să dezvăluie, în mod obligatoriu, nemijlocit, transformările care l-au generat. « Acestea alcătuiesc baza generală a conflictului, dar legătura dintre această bază şi forma concretă a conflictului poate fi foarte complicată şi imediată ‹ . . . ›. Caracterul contradictoriu al dezvoltării sociale ‹ . . . › este un fapt *general* de viaţă » [19].

Cele mai valoroase piese scrise în ultimul deceniu, concentrîndu-se asupra « esenţialului uman », reflectînd « un fapt *general* de viaţă », care cuprinde însuşirile umane şi morale ale revoluţiei, reconstituie istoria conştiinţei contemporane, fie urmărind de aproape complexul mecanism social şi relaţiile profesionale (*Ştafeta nevăzută*, *Camera de alături*, *Cititorul de contor* de Paul Everac etc.), fie descriind faptul cotidian, aparent benign, fundamental nociv uneori (*Iertarea* de Ion Băieşu, *Pasărea Shakespeare* de Dumitru Radu Popescu etc.), fie dezvăluind într-o relaţie cosmică atotcuprinzătoare condiţia umană (*Paracliserul*, *Iona*, *Matca* de Marin Sorescu).

În *Ştafeta nevăzută*, Paul Everac porneşte de la o lege fundamentală a dialecticii: acumulările cantitative determină saltul valoric, calitativ, lege pe care o exprimă artistic prin confruntarea decisivă între două personalităţi distincte (fostul şi actualul director al întreprinderii), între colegii lor de muncă şi condiţiile obiective ale societăţii, cu multiple implicaţii subiective, impunînd ideea progresului, a solidarităţii profesionale şi umane: « Sîntem cu toţii — spune eroul principal al piesei, inginerul Dobrian — într-un fel de ştafetă nevăzută care face o cursă lungă, unică în istorie . . . » [20].

Caracterul contradictoriu, dinamic al dezvoltării sociale, al desăvîrşirii condiţiei umane stă la temelia altei piese a aceluiaşi dramaturg, *Camera de alături*, în care înfruntarea dintre clanul Bondoc, care se conduce în viaţă după «« biologia adaptării » şi Pavel Cristian, care ştie cu certitudine că « în natură, ca şi în societate întîmplarea joacă un rol

[16] Iosif Naghiu, *Într-o singură seară*, în *Teatrul*, 1973, nr. 12, p. 81.
[17] *Ibidem*, p. 87.
[18] Georg Lukács, *op. cit.*, p. 237.
[19] *Ibidem*, p. 238.
[20] Paul Everac, *Ştafeta nevăzută*, în *Teatrul*, 1964, nr.1, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Constantin Petrican (arhitectul Jinga) şi Aurelian Napu (Cititorul) în *Cititorul de contor* de Paul Everac, Teatrul « Victor Ion Popa » Bîrlad, stagiunea 1973/1974, regia Cristian Nacu.

Fig. 7. — Mariana Mihuţ (Silvia), Corneliu Dumitraş (Ion) în *Aceşti îngeri trişti* de Dumitru Radu Popescu, Teatrul Giuleşti, stagiunea 1969/1970, regia Geo Saizescu.

limitat. *Totul se corelează* (subl. n.)» [21], a creat o piesă despre « cum sîntem, cînd sîntem şi cum sîntem cînd începem să nu mai fim. În ce chip putem să începem să nu mai fim adevăraţi. Mă interesează mai puţin — spune Paul Everac — cît plătim pentru asta în existenţă, ci cît plătim pentru asta în fiinţă. Am încercat o dramă a fiinţei, adică a adevărului de viaţă din care sîntem alcătuiţi» [22].

În piesele sale: *Aceşti îngeri trişti*, *Pisica în noaptea anului nou*, *Pasărea Shakespeare* şi altele, Dumitru Radu Popescu, cu exemplar simţ civic, în numele adevărului total şi al unei înalte etici, deschide o severă anchetă socială, anchetă făcută în straturile cele mai adînci ale naturii umane, cele mai intime, acolo unde este vorba nu numai despre dragoste, fidelitate, educaţie, profesie, dar şi, într-un mod necruţător, atroce, despre viaţă şi moarte. Disecţia conştiinţei individului şi a relaţiilor lui cu semenii este dusă pînă la ultima consecinţă, ceea ce determină puternicul dramatism al teatrului său. Dumitru Radu Popescu reconstituie istoria faptului mărunt, cotidian, adesea cenuşiu; descompune — cu tenacitate, sub lupă — şi apoi recompune existenţa personajelor, pe care le sileşte să străbată drumul anevoios al regenerării morale, pentru că, se exprimă, printr-un paradox, unul dintre personajele sale: « < . . . > adevărul de-abia de acum o să se arăte < . . . > totdeauna trecutul e schimbător, numai viitorul e fix» [23].

Profund naţional şi tocmai prin aceasta profund universal, teatrul lui Marin Sorescu, « tragedia modernă a speranţei» *(Paracliserul, Iona, Matca)*, exprimă pe un alt plan şi

[21] Paul Everac, *Camera de alături*, în *Teatrul*, 1970, nr. 1, p. 72.
[22] *Ibidem*, p. 66.
[23] Dumitru Radu Popescu, *Pisica în noaptea anului nou*, în *Teatrul*, 1971, nr. 1, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-o altă modalitate artistică relaţia existenţă-conştiinţă. În piesele sale — convorbiri ale omului cu sine şi cu lumea, « metafore compacte ale existenţei » — dramaturgul izbuteşte o desăvîrşită şi singulară sinteză artistică din simpla prezenţă între cer şi pămînt a omului. Gestul final, tragic al Paracliserului şi al lui Iona nu înseamnă laşitate, nu e sinucidere, ci, mai presus de orice, reprezintă dovada grăitoare, ultimă, a asumării răspunderii supreme. Afirmarea în lupta inegală şi tragică a omului cu natura, a frumuseţii şi măreţiei umane în *Matca*, piesa cu care se închide această trilogie, o demonstrează cu

Fig. 8. — George Constantin (Iona) în *Iona* de Marin Sorescu, Teatrul Mic, stagiunea 1968/1969,

prisosinţă. Personajele lui Marin Sorescu menţin prin eroismul lor « intact, nealterat sensul lumii », iar semnificaţia profundă a acestei responsabilităţi totale echivalează cu încetarea opoziţiei dintre om şi lume. « Omul nu se opune lumii, nu e altceva decît ea, ci o conţine. Omul este însăşi lumea » [24]. (« Şi-am lăsat vorbă — spune Iona — în amintirea mea, măcar la soroace mai mari, universul întreg să fie dat lumii de pomană » [25]).

Acest impact al omului cu lumea se face pe datele concrete, obiective ale istoriei contemporane. Un echilibru dialectic, dinamic, între factorii obiectivi şi subiectivi — omul se creează pe sine, acţionînd asupra mediului înconjurător —, decantarea filozofică, umorul direct, savuros, frust uneori, viziunea dramatică organică, originală conferă, prin teatrul lui Marin Sorescu, sensuri noi întrebărilor fundamentale ale umanităţii.

Orice piesă de teatru valoroasă, indiferent de domeniul şi epoca din care se inspiră, de genul dramatic sau modalitatea artistică prin care autorul îşi comunică ideile, este, într-o formă sau alta, expresia artistică a relaţiei istorie-contemporaneitate.

HISTOIRE ET CONTEMPORANÉITÉ DANS LA DRAMATURGIE ROUMAINE ACTUELLE

RÉSUMÉ

L'attitude de l'écrivain devant l'histoire constitue un élément important de son attitude face à la réalité en son ensemble. Dans le cadre de l'action réciproque histoire-contemporanéité, l'attitude de l'écrivain face aux problèmes de la société de son temps s'avère déterminante. Ayant cette vision du théâtre d'inspi-

[24] Nicolae Manolescu, *Un teatru al speranţei*, in *România literară*, 1975, ianuarie 23.

[25] Marin Sorescu, *Iona*, in *Luceafărul*, 1968, ianuarie 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ration historique, le dramaturge contemporain, au lieu de dramatiser l'histoire la *politise*, en lui conférant une problématique. Grâce à une exploration répétée, nuancée de la psychologie et de la conscience individuelles et collectives, la dramaturgie originale de la dernière décennie — en fixant avec une conséquence à caractère de programme les solides attaches qui relient le passé au présent — met en évidence les permanences de la spiritualité roumaine, à défaut desquelles nous ne ne saurions exister, contribue à la cristallisation de l'ample processus de notre autodétermination en tant que nation et humanité. En partant d'une tradition riche et généreuse, les auteurs s'efforcent de représenter les problèmes et les préoccupations de l'homme moderne; écrites sous l'impératif de l'histoire, leurs pièces constituent autant de drames de la conscience de l'homme contemporain *(Petru Rareş* — de Horia Lovinescu, *Săptămîna patimilor* (La Semaine sainte), de Paul Anghel, *Croitorii cei mari din Valahia* (Les Grands tailleurs de Valachie), d'Alexandru Popescu, *Capul* (La Tête), de Mihnea Gheorghiu.

Dans le théâtre actuel, le processus complexe, par moments contradictoire, de la conscience sociale et humaine ne saurait être suivi sans que soit établie une relation d'étroite interdépendance avec l'histoire contemporaine. *Un sentiment vital de l'histoire* est constamment présent dans le drame social de la dernière décennie, comme un élément spécifique qui le définit. Cette grave application à étudier l'événement historique modèle la conscience politique, vive et sensible, intéressée tant par le cas particulier que par le phénomène général, tant par le fait essentiel que par la vie de tous les jours.

L'interprétation politique de l'histoire contemporaine élargit et diversifie les relations du héros avec le monde et plus ces relations sont ramifiées et complexes plus est pregnante la découverte des traits caractéristiques pour une étape historique. Ce caractère engagé de l'implication contemporaine dans l'histoire et la politique constitue la source primordiale de la variété des thèmes et des styles. À force de se concentrer sur ce qui forme l'essence humaine, de refléter un fait général de vie qui embrasse les attributs humains et moraux de transformations grandes et fondamentales, les pièces les plus méritoires écrites au cours de la dernière décennie reconstituent l'histoire de la conscience contemporaine, soit en suivant de près le complexe mécanisme social et les relations professionnelles *(Ştafeta nevăzută* (L'Estafette invisible), *Camera de alături* (La Chambre d'à côté), *Cititorul de contor* (L'Homme qui lit le comptoir) de Paul Everac, etc.) soit en disséquant des faits quotidiens, en apparence bénins, mais qui en réalité peuvent s'avérer profondément nocifs, *(Iertarea* (Le Pardon) de Ion Băieşu, *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare) de Dumitru Radu Popescu, etc.), soit, enfin, en découvrant dans une relation cosmique, qui embrasse tout, la condition humaine *(Paracliserul* (Le Bedeau), *Iona, Matca* (La Source) de Marin Sorescu).

Toute pièce de théâtre de valeur, quels que soient le domaine et l'époque desquels elle s'inspire, le genre dramatique ou la modalité artistique qui servent à l'auteur pour communiquer ses idées, est, sous une forme ou une autre, l'expression artistique de la relation histoire-contemporanéité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STRUCTURI ALE DRAMEI ISTORICE ŞI ELEMENTE ORIGINALE ALE SPECTACOLULUI CONTEMPORAN

TEATRUL ISTORIC CA FORMĂ A TEATRULUI POLITIC ÎN ŢARA NOASTRĂ

ILEANA BERLOGEA

Valoarea şi originalitatea artei noastre scenice contemporane sînt recunoscute nu numai pe plan naţional ci şi internaţional. Aproape nu există zi în care să nu se vorbească, într-o formă sau alta, despre elementele definitorii ale artei spectacolului românesc, despre contribuţia actorilor, regizorilor, pictorilor scenografi sau a dramaturgilor la îmbogăţirea mijloacelor de expresie teatrală, la descoperirea de noi sensuri în marile opere ale lumii sau în cele naţionale, transmise prin intermediul unor imagini scenice cu o mare putere de sugestie.

Arta noastră scenică s-a dezvoltat şi s-a maturizat prin munca serioasă şi aplicată făcută în primul rînd asupra unor lucrări interesante, cu personaje şi probleme majore, care au ajutat pe interpreţi şi pe regizori să găsească modalităţi adecvate pentru a fi la înălţimea cerinţelor puse în faţa teatrului ca o artă a maselor, o artă cu valoarea estetică şi filozofică majoră.

Un loc important în repertoriul teatrelor noastre de la primele spectacole, jucate încă acum un veac şi jumătate, pînă la acele mai recente, l-a avut drama istorică naţională, capacitatea de transfigurare a realităţii existente în construcţia acestor piese şi în natura conflictelor, istoria naţională însemnînd mit şi adevăr, posibilitate de studiere a legilor obiective ale istoriei dar şi fapt exemplar de viaţă, personalităţile istorice reale ca Mihai Viteazul şi Horia transformîndu-se pe scenă în simboluri ale luptei pentru unitatea naţională sau justiţia socială.

*

Rolul dramei istorice naţionale în definirea şi desăvîrşirea artei teatrale ridică în mod firesc şi problema specificului acestui gen, a originalităţii lui în contextul marii experienţe universale.

Comparaţiile pot fi făcute atît cu modelul shakespearian, izvor şi punct de referinţă pentru cele mai multe opere care au apărut în lume din Renaştere pînă astăzi, cît şi cu drama romantică şi lucrările contemporane.

O analiză exhaustivă a acestor elemente, după cum şi epuizarea lor în condiţiile unui singur studiu sînt imposibile, de aceea ne vom opri numai asupra unor particularităţi de ordin ideatic, esenţiale însă pentru înţelegerea genului, pentru sesizarea dominantelor lui.

O primă caracteristică a dramei istorice româneşti o găsim în caracterul militant, angajat, al acestui gen, în apărarea plină de fervoare a patriotismului, dragostei de ţară, a ideii de independenţă, de libertate a poporului.

Definitorie este şi încercarea de cuprindere a istoriei poporului nostru din cele mai vechi timpuri pînă astăzi, de realizare a unei epopei a neamului. Deschizător de drum

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în această privinţă este Mihai Eminescu, al cărui ideal de a scrie Dodecameronul dramatic a devenit un imbold pentru toţi autorii care i-au urmat, fiecare în parte completînd această admirabilă istorie a neamului nostru pentru a fi cunoscută şi prin intermediul scenei.

Independenţa unei ţări este prin excelenţă o problemă de ordin politic, problema centrală a existenţei unui stat, condiţia vitală a dreptului său de a-şi hotărî soarta pe plan intern şi internaţional.

Prezenţa unei asemenea probleme pe scenă transformă actul teatral într-un eveniment cu sensuri politice precise, cu implicaţii mult mai ample decît cele estetice, forţa mobilizatoare a unui spectacol cu acest motiv, fiind direct legată de momentul istoric în care se joacă şi importanţa unei asemenea dezbateri.

O caracteristică fundamentală a artei româneşti o găsim deci în spiritul militant al creatorilor noştri, în angajarea lor directă în dezbaterea şi elucidarea problemelor legate de destinul patriei şi al poporului. Printre aceste probleme una dintre cele mai însemnate este aceea a independenţei ţării noastre, pe care o vom găsi străbătînd ca un fir roşu întreaga dramaturgie, îndeosebi aceea de inspiraţie istorică, constituind în toate momentele un izvor bogat în fapte dramatice, în situaţii spectaculoase, încărcate cu semnificaţii profunde.

Adeseori, ideea de independenţă se integrează în aceea de patriotism, dar ea este totuşi mai circumscrisă în timp şi spaţiu, legată de evenimente şi mai cu seamă de acte anume concepute şi realizate de conducătorul politic pentru menţinerea independenţei sau pentru obţinerea ei, atunci cînd nu există.

Istoria zbuciumată a poporului nostru este totodată istoria păstrării cu preţul a numeroase sacrificii a neatîrnării ţării, perioadele de pierdere a acesteia alternînd cu cele de luptă aprigă pentru recîştigarea ei, în consecinţă destinul domnilor care şi-au făcut din această idee scopul vieţii lor este plin de dramatism, oferind scriitorilor un bogat material de inspiraţie.

Lupta pentru independenţă o găsim în primul rînd în piesele consacrate marilor personalităţi ale istoriei noastre, Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, în lucrările care au în centrul lor personalităţi politice caracterizate prin iniţiativă şi putere de acţiune, precum Vlad Ţepeş, după cum şi în cele inspirate de întemeierea ţărilor române, *Bogdan Dragoş* de Mihai Eminescu, *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, *Steaua Zimbrului* de Valeriu Anania.

Deşi nu este pe prim plan, problema independenţei dă tensiune dramatică şi sens multora dintre dramele istorice legate de evenimentele tulburi ale veacurilor al XVI-lea şi al XVII-lea cînd voievozii se schimbau odată cu anii, capetele încoronate se prăbuşeau sub iatagane otomane sau sfîrşeau în surghiun, amestecul forţelor străine în ţara noastră aducînd pe tron un şir întreg de intriganţi şi trădători de ţară.

În dramele legate de domniile efemere domină adeseori interesul faţă de mecanismul luptei pentru putere şi caracterul spectaculos al intrigilor de curte, înălţările şi prăbuşirile incitînd la meditaţii pe marginea relativităţii bunurilor materiale şi a coincidenţelor care duc la dezastru atît pe vinovaţi cît şi pe nevinovaţi.

Cu toate acestea, în cele mai multe dintre ele, fie că este vorba despre *Răzvan şi Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri, *Mila Iacşici* de Ion Peretz, *Doamna lui Ieremia* şi *Un domn pribeag* de Nicolae Iorga, *Viforul* de Barbu Ştefănescu Delavrancea sau *Rachieriţa* de Ion Luca, problema independenţei este implicată în dragostea de patrie a unor eroi, în dorul pentru pămîntul strămoşesc, în acţiunile celor care se împotrivesc decăderii ţării. Arătîndu-se uneori vinovăţia boierilor care au adus puterile străine în ţară numai pentru a-şi apăra interesele lor, opunîndu-se astfel tendinţelor de concentrare a puterii în mîna domnitorului, se vorbeşte tot despre independenţă. Mihnea cel Rău din *Mila Iacşici*, de Ion Peretz, este categoric un om şi un conducător condamnabil, dar în lupta dusă împotriva boierilor dreptatea este de partea lui:

« Boieri nebuni,
Ce-aţi adus de rîpă ţara . . .
. . . La orice nemulţumire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Hăituiţi pe voevodul. Ce vă pasă că-i pieire
Pe norod în dezbinarea voastră!
Numai voi să fiţi
Îmbuibaţi. De nu, pe dată sînteţi
gata să porniţi
La Sultanul sau la Craiul şi moşia s-o închinaţi!»

Alături de aceşti eroi, însă, veacurile despre care vorbim au dat şi adevăraţi luptători pentru independenţă, chiar dacă ei nu au reuşit să se impună cu forţa şi curajul lui Ştefan sau Mihai Viteazul.

Pentru libertatea şi neatîrnarea ţării luptă Petru Rareş, suferind şi răbdînd dureri în pribegie sau cînd este pe tron, atît în *Luceafărul* de Barbu Ştefănescu-Delavrancea cît şi în *Petru Rareş* de Horia Lovinescu. Ion Vodă cel Cumplit din *Letopiseţi*, de Mihail Sorbul, sau *Ion Vodă cel Cumplit*, de Laurenţiu Fulga, îndrăzneşte să ridice armele împotriva puterii otomane, sperînd astfel să recîştige drepturile şi strălucirea ţării de odinioară. Tot pentru ţara ei, călcată în picioare de străini, luptă şi Aniţa, eroina principală din *Rachieriţa* de Ion Luca, contribuind, neştiută de nimeni, la doborîrea domnului străin de ţară.

«Ei haide-odat! Vi-s spadele stîngace?
Lumina stingeţi-mi-o! Silă-mi face!
Să nu mai văd Moldova mea cum moare
Şi neamul meu că-i slugă între popoare!»

Dacă putem vorbi despre faptul că toate momentele din istoria noastră au îngăduit scriitorilor să ridice într-un fel sau în altul şi problema independenţei, chiar şi atunci cînd aceasta nu a fost tema centrală şi nu a fost legată direct de scopurile eroilor aleşi, cu atît mai mult putem vorbi despre permanenţa acestei idei în întreaga noastră dramaturgie de inspiraţie istorică, de la prima lucrare apărută în limba română, încă de la sfîrşitul secolului XVIII, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, pînă la cele mai recente opere. Piesele lui Gh. Asachi, făuritorul teatrului din Moldova, au fost în realitate pledoarii pentru libertate şi independenţă. Lui Gh. Asachi i se datorează introducerea în dramaturgia noastră a temei întemeierii ţărilor române, tratată pentru prima dată în piesa *Dragoş*, jucată în anul 1834, după cum şi destinul lui Petru Rareş, eroul din piesa cu acelaşi nume, bazat pe ridicare şi prăbuşire, dar mai cu seamă pe păstrarea încrederii în forţa neamului. Odată cu tema unirii moldovenilor cu muntenii, în *Voichiţa de România*, Ion Heliade Rădulescu — al doilea părinte al literaturii şi artei scenice româbeşti — a adus în teatru chipul lui Mihai Viteazul şi sensurile majore ale luptei de la Călugăreni, subliniind însemnătatea ei pentru conştiinţa naţională şi libertatea ţării.

Mihai Eminescu şi Alexandru Davila, oprindu-se cu precădere în *Bogdan Dragoş* şi *Vlaicu Vodă* asupra înfiinţării ţărilor române şi a eforturilor făcute de întemeietorii ei pentru neatîrnare, au pus accentul pe modul în care s-au definit în împrejurări specifice omul politic român, mijloacele lui de acţiune, îndeosebi necesitatea de a se sprijini pe popor. În trilogia lui Barbu Ştefănescu Delavrancea — *Apus de Soare*, *Viforul*, *Luceafărul* — domină ideea evocării unei perioade de înflorire, aceea a lui Ştefan cel Mare, însoţită de regretul dispariţiei ei, problema independenţei naţionale fiind implicată în tot, în calităţile conducătorului politic, în importanţa maselor populare, în rolul jucat de acestea în istorie, în critica anarhiei feudale şi a lipsei de patriotism a marilor boieri.

În perioada dintre cele două războaie mondiale aria faptelor tratate de către dramaturgi se lărgeşte considerabil, un loc important ocupîndu-l acum şi eposul geto-dac. Începutul romantic al acestei teme, făcut de Mihai Eminescu în *Decebal*, îşi găseşte o autentică împlinire din punct de vedere dramatic şi filozofic în viziunile expresioniste ale lui Lucian Blaga din *Zamolxe* şi Adrian Maniu din *Lupii de aramă*. Lipsa documentelor precise, întîlnirea dintre legendă şi adevăr, proprie unui trecut atît de îndepărtat, necesitatea completării lacunelor cu fapte şi întîmplări imaginare au constituit o piedică în tratarea eposului dacic cu mijloacele dramei realiste. Semnificaţiile cu largi valori generalizatoare ale luptei strămoşilor noştri pentru libertate după cum şi acceptarea originii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noastre comune, datorate atît învinșilor cît și învingătorilor, s-au dovedit mai potrivite cu supradimensionarea și abstractizarea subiectivistă a poetului expresionist. Dacă pe Lucian Blaga l-au interesat mai puțin problemele existenței dacilor ca popor și mai mult permanențele spirituale ale neamului, proiectate pe un fundal cosmic, pe Adrian Maniu, în schimb, l-a preocupat direct motivul tăriei sufletești a poporului nostru, rezistența lui de-a lungul veacurilor. Topind adevărul istoric în fapte de legendă cu proporții extraordinare, Adrian Maniu a dat o operă de o mare originalitate, pătrunsă de tragism și sfîșiere lăuntrică. Prințul și Domnița, două ființe ieșite din comun, făcute anume parcă unul pentru celălalt, trebuie să se distrugă reciproc pentru ca popoarele lor să cunoască împăcarea și liniștea.

În perioada contemporană, ideea independenței țării este implicată în toate dramele istorice, atît în cele în care se dezbat problemele unor personalități politice de mare anvergură, cum sînt Ștefan cel Mare din *Săptămîna Patimilor* de Paul Anghel sau Mihai Viteazul în *Capul* de Mihnea Gheorghiu și *Viteazul* de Paul Anghel, cît și în piese închinate eroilor plini de inițiativă, trăind în epoci de cumpănă, precum Mircea cel Bătrîn în *Io Mircea Voievod*, de Dan Tărchilă, și Vlad Țepeș din *Vlad Țepeș în ianuarie*, de Mircea Bradu, trilogia *Țepeș*, de Mircea Lerian, *Moartea lui Vlad Țepeș*, de Dan Tărchilă, și *Răceala*, de Marin Sorescu.

În lucrările consacrate marilor răsturnări sociale, revoltelor populare și conducătorilor de revoluții, lui Horia, Cloșca și Crișan, Tudor Vladimirescu, Bălcescu sau Avram Iancu, în *Horia* de Mihail Davidoglu, *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Tudor din Vladimir* și *Zodia Taurului* de Mihnea Gheorghiu, *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Iancu la Hălmagiu* de Paul Everac, ideea independenței naționale este prezentă atît în condamnarea boierimii aliate cu străinii pentru menținerea puterii cît mai ales în revolta în fața înăbușirii mișcărilor populare cu ajutorul forțelor din afară.

*

Ideea de a cuprinde întreaga istorie a unui popor într-o viziune unitară, punînd în lumină forțele și mersul istoriei, descoperind modul în care fiecare individ s-a înscris în destinul general, înfăptuindu-se pe sine, realizîndu-se sau din contră pierzîndu-se pe el însuși și pierzîndu-i și pe alții, a fost realizată pentru prima dată de Shakespeare. Nimeni nu mai studiază astăzi dramele sale istorice separat, ci într-o înlănțuire logică, greșelile sau faptele de vitejie ale strămoșilor ajutînd sau din contră constituind opreliști nu numai pentru urmașii imediați, ci și peste veacuri. Dramele istorice shakespeariene au avut ca model misterele medievale cu începutul simbolic al lumii și judecata din urmă ca încheiere finală, dar marele autor renascentist a înlăturat piedicile din calea cunoașterii, după cum ar spune Francis Bacon, în *Noul Organon*, eliminînd noțiunile abstracte, înlocuindu-le cu faptul concret, cu fenomene, cu evenimente, punînd în locul mitului biblic istoria națională. Eroii săi sînt oameni care trăiesc în cadrul și timpul concret al lumii medievale.

Drumul eroilor shakespearieni nu este un drum închis, într-un cerc fără de ieșire, un cerc al luptei pentru putere, al crimei și al remușcării cum arată Jan Kott în *Shakespeare, contemporanul nostru*, ci un drum al cunoașterii, al ajungerii la adevăr și progres.

Romanticii au preluat ideea arcului deschis, proiectat peste întregul cer și pămînt, arcul istoriei de la începuturi și pînă în timpul lor sau pînă la sfîrșitul lumii, atît de la autorii misterelor medievale cît și de la Shakespeare. *La Legende des Siècles* a lui Victor Hugo și mai ales *Tragedia omului* de Imre Madach sînt materializări ale dorinței de a dezbate din nou, cu sensibilitatea și tumultul de idei al epocii revoluțiilor sociale și a răsturnărilor categorice, destinul și drumul omenirii.

În comparație cu Victor Hugo și Imre Madach, Mihai Eminescu este mai aproape de Shakespeare, realizînd o simbioză între imaginația dezlănțuită a romanticului și concretețea istoriei. El n-a vrut să arate drumul omenirii în general ci în particular, înfipt în realitățile naționale românești, dezbătînd problemele și durerile românilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dodecameromul dramatic, uriașă epopee proiectată să înceapă cu mitul geto-dacic și să se încheie cu chemarea la deșteptare a românilor a lui Andrei Mureșanu și cu imaginea alegorică a revoluției din 1848, nu a fost numai un vis romantic ci și un crez al tuturor autorilor noștri. Și chiar dacă după Eminescu nici un dramaturg nu s-a mai arătat atît de îndrăzneț, abordînd toate epocile, fiecare și-a adus însă aportul, adăugînd o nouă piatră în giganticul mozaic al dramaturgiei noastre.

Istoria a fost pentru scriitorii noștri ceea ce au fost miturile pentru creatorii antichității; un material brut, mustind de pasiuni, înălțări, lupte, trădări, căutări, cu oameni care s-au depășit pe ei înșiși, cu destine tragice alături de altele ridicole. Uneori trecutul a fost, pentru unii scriitori, și cuiul în care și-au agățat tablourile, la fel cu Walter Scott, dar lucrul acesta nu s-a întîmplat prea des. Respectarea adevărului, mai cu seamă în ceea ce privește sensul major al evenimentelor, a dus nu numai la studiul atent al documentelor ci mai ales al oamenilor, semnificația bazîndu-se pe bogăția psihologică, pe varietatea tipologică și caracterologică a eroilor.

Interesul pentru trecut n-a fost pasager, circumstanțial, legat doar de anumite perioade, ci constant, piesa istorică cunoscînd prefaceri odată cu apariția unor noi modalități de expresie, fără însă să fie pierdută importanța ei. Indiferent dacă am avut de-a face cu o viziune romantică, cu una realist-lucidă, metaforizantă, expresionistă, lirică sau parodistică, nu au dispărut niciodată seriozitatea esențială a dezbaterii, apelul la momente și eroi cu semnificații majore, legați de epoci cruciale în istoria patriei. Au fost astfel transformați în eroi dramatici conducătorii dacilor, Dragoș, Bogdan și Vlaicu reprezentînd momentul de început al existenței statelor românești ca state independente, Ștefan cel Mare ca simbol al măreției românești, Mihai Viteazul, întruchipînd ideea de unitate a poporului, Ion Vodă cel Cumplit și mulți alții. Un loc aparte îl ocupă conducătorii de revoluții, punîndu-se accentul în piesele inspirate de mișcările populare îndeosebi pe sentimentul de justiție al poporului nostru, pe ura față de nedreptate și forța sa de luptă.

S-a lărgit cu timpul și conceptul de dramă istorică, atît în ceea ce privește explorarea și cercetarea epocilor păstrate în legendă, cît mai ales a celor apropiate de zilele noastre. Lupta comuniștilor în ilegalitate, înfăptuirea actului de la 23 August 1944 și începutul construirii socialismului în țara noastră sînt fapte care aparțin în egală măsură istoriei și contemporaneității.

Printre cele mai interesante cuceriri ale ultimei perioade se numără și modul în care epopeea națională a fost completată cu evenimentele anului 1877 și cu momentul răscoalei țărănești din 1907.

Războiul pentru independență a fost adus pe scenă, și în trecut dar în lucrări cu o viață scurtă, limitată la ecoul imediat al faptelor: *Visul Dochiei* de Frédéric Damé, *Ostașii noștri* de Frédéric Damé și D.C. Ollănescu-Ascanio, *La Plevna* de G. Sion, *Curcanii* de Grigore Ventura. Cuceririle epocii noastre — mai bine spus ale ultimilor ani — obținute pe planul ideilor și al conceptelor politice au constituit un sprijin substanțial pentru acei dramaturgi care s-au oprit din nou asupra lui. Capacitatea de a vedea sensurile majore dincolo de litera documentelor, înțelegerea nouă, contemporană, a rolului jucat de țara noastră în lume, a prestigiului cîștigat pe plan internațional de poporul român sînt elemente definitorii dezvăluite acum de autori. Văzut prin prisma unui veac de întărire și creștere a rolului politic jucat de țara noastră, războiul pentru independență nu mai este doar un prilej de manifestare sentimentală și emoționantă a vitejiei dorobanților, un eveniment intern, al nostru, ci apogeul unui șir întreg de lupte, încheierea unui drum greu de căutări, un act politic cu răsunet european început cu veacuri în urmă. *Patetica '77* de Mihnea Gheorghiu, *Marele soldat* de Dan Tărchilă, *Reduta* de Mircea Radu Iacoban, *Hotărîrea* de Mircea Bradu *Șoimii* de Petru Vintilă și alte lucrări consacrate acestui eveniment nu constituie cîtuși de puțin încheierea unui ciclu, ci abia o deschidere către împlinirile viitoare, mai adînci și mai lucide, ale acestei mari teme a dramaturgiei noastre.

Zguduitoarele drame ale sîngerosului 1907, izvor de inspirație și atitudine civică pentru poeți, romancieri și plasticieni, au rămas mult timp absente din teatru. Una dintre explicațiile acestei lacune paradoxale, dacă avem în vedere caracterul angajat și militant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al artei scenice românești, există în însuși caracterul epico-eroic al răscoalei, în avalanșa și precipitarea faptelor, în participarea năvalnică, furtunoasă, a maselor, dar în lipsa unor conducători, atît de necesari sintezelor dramatice. Răscoalele țărănești, vijeliosul început, dar mai ales înăbușirea lor criminală cu ajutorul gloanțelor care au înroșit cîmpiile și au umplut cu mii de morți pămîntul țării au fost considerate de către scriitori — și nu fără justificări — mai potrivite cu suflul larg al versului, cu șuvoiul nestăvilit, neoprit de nimic al cuvîntului, apt să urmărească meandrele gîndurilor, pe care-l are la dispoziție romancierul sau cu învolburarea culorilor puse pe pînză de pictor, decît cu spațiul îngust al scenei și rigorile dialogului teatral.

În teatrul nostru, pînă nu demult, au stăpînit fie structurile dramei romantice legate de eroi puternici, extraordinari, fie cele ale dramei realiste cu implicații psihologice, avînd ca dominante conflictul de idei, exprimarea lucidă și completă a gîndurilor, respectarea detaliilor de atmosferă. Natura evenimentelor din 1907 a fost potrivnică acestor structuri, avînd nevoie mai degrabă de fiorul poeziei, de tensiunea poemului parabolic, de înaripările epopeilor eroice, sau de stricteța teatrului-document.

Renunțarea la formele unice, la rigiditatea structurilor fixe, cu alte cuvinte explozia variantelor individuale, aparțin însă epocii noastre și de aceea anul 1907 și-a găsit o întruchipare potrivită în lucrările recente: *Cîteva nopți de martie* de Lia Crișan, *Răfuiala* de Ștefan Berciu, *Frica* de Alexandru Sever și *Căpetenia* de Vintilă Ornaru. A menționa însă numai aceste piese și a le uita pe cele care le-au precedat ar fi nedrept, anul 1907 fiind, în fond, un material de reală ucenicie în crearea dramei revoluționare românești încă din 1915, cînd C.I. Vissarion scrie *Lupii*, opunînd patetic două lumi fără posibilitate de împăcare, așa după cum realizaseră înaintea lui doar Hauptmann în *Țesătorii* și Maxim Gorki în *Dușmanii*. În piesa lui — rămasă din nefericire în manuscris pînă în zilele noastre — dincolo de un anume schematism intenționat și deliberat atît în prezentarea țăranilor, cît mai ales a arendașilor și a boierilor, există o implicare emoțională certă, cauza răscoalei fiind apărată și, mai ales, explicată dramatic prin scene zguduitoare, aspre, violente, prin mizeria și sărăcia țăranilor cărora le mor copiii și femeile de foame și pe de altă parte prin lăcomia sălbatecă a exploatatorilor egoiști, răi, lipsiți de orice calități umane.

În anii '50, atunci cînd dramaturgii noștri erau angajați în elaborarea limbajului dramei revoluționare noi, printre cele mai interesante încercări menite să evoce răscoala din 1907 se numără cele ale lui Ion Luca cu *Pelina*, Cezar Petrescu și Dinu Bondi cu *Pîrjolul*. Dîndu-și seama de necesitatea ordonării materialului faptic, Ion Luca aduce în prim plan doi eroi principali: Pelina, țăranca devenită în focul revoluției o adevărată conducătoare de mase, și Vlad, tînărul student care se desprinde de lumea exploatatorilor pentru a se alătura dreptății și justiției sociale. Pelina întruchipează în drumul ei de la supunere la revoltă, drumul țărănimii, cîștigarea treptată dar categorică a conștiinței de clasă și a convingerii că numai prin luptă se pot schimba condițiile de viață și cuceri viitorul. Apelînd, la fel ca Ion Luca, la modalitățile proprii dramei realist-revoluționare, Cezar Petrescu și Dinu Bondi au fost însă preocupați să evoce amploarea mișcării, punînd accentul pe eroul colectiv, pe masa unită prin setea neostoită de dreptate și ura față de exploatare și umilire.

Cuceririle pe planul limbajului teatral, modalitățile variate de abordare și tratare a unei teme proprii epocii noastre au fost de mare ajutor autorilor care s-au apropiat din nou de tema răscoalei țărănești eliberîndu-i de obsesia detaliilor naturaliste.

Epoca noastră și-a spus astfel cuvîntul în definirea conceptului de epopee națională: cuprindere într-un tot unitar a istoriei neamului, prin accentul pus pe luptele sociale dar și pe raporturile dintre personalități și mase, pe modul în care se realizează legile istoriei prin eroi care îi întruchipează cerințele majore. Studiul documentelor n-a dus niciodată în teatrul nostru la invazia amănuntelor, iar atenția pentru adevărul psihologic nu a devenit un scop în sine ci doar un mijloc pentru realizarea transfigurării artistice.

*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Esenţializarea şi stilizarea — cu care a operat în permanenţă autorul dramatic, apropiindu-se de istoria naţională, fie că a fost influenţat de curentul romantic, fie că a fost atent la cauzele de ordin social şi psihologic ale acţiunilor umane, fie că a privit istoria ca pe un cîmp al analogiilor subiective — au jucat un rol important în arta teatrală, constituind atît pentru interpreţi cît şi pentru regizori un stimulent în crearea unui limbaj scenic de o mare originalitate. Dacă poetul a fost atent la limba cronicarilor şi la versul popular pentru a-şi construi imagistica verbală, oamenii de teatru au mers mai departe, studiind muzicalitatea şi sonoritatea acestora precum şi modul de a se mişca, de a se îmbrăca, de a umbla, într-un cuvînt, modul de a fi al oamenilor de altădată, cercetînd atît iconografia, miniaturile şi frescele din mănăstiri, costumele şi podoabele de epocă cît şi simbolistica dansurilor şi a ceremoniilor populare, sensurile obiceiurilor şi ale ritualurilor străvechi.

Versul, îndeosebi versul sonor, bine ritmat, retoric, declamator, atît de important altădată pentru demonstraţia măiestriei actoriceşti, marcînd diferenţa dintre vorbirea plată cotidiană şi cea elevată a scenei, versul care dădea aureolă eroilor din trecut, învăluindu-i într-un « halo » mitic, interesează din ce în ce mai puţin, înlocuit fiind cu tonul obişnuit, meditativ sau incisiv, menit să comunice drumul gîndurilor, al reacţiilor ascunse.

La rîndul său, decorul, încărcat cu elemente pitoreşti şi reconstituiri de epocă, considerat odată cadru obligatoriu pentru desfăşurarea acţiunii, pentru trecerea de la un mediu la celălalt, de la o lume la alta, cum îl întîlnim în *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu sau în trilogia istorică a lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea, a cedat locul elementelor plastice şi arhitecturale de sugestie, luminilor sau pur şi simplu proiecţiilor pe un fundal neutru de perdele, culiselor dezgolite ostentativ, tensiunea conflictuală, trăirea interioară, adevărul sentimentelor indicînd şi spaţiul şi timpul. Imensele fresce prinse în firide anume alungite în *Apus de Soare*, pus în scenă în noua sală a Teatrului Naţional din Bucureşti, nu au mai obiectivat sala tronului sau palatului, ci au reprezentat permanenţa şi tăria Moldovei, respectul faţă de întemeietorii ei, păstrarea amintirii lor ca o chezăşie a viitorului. Hasdeu a gîndit drumul lui Răzvan legat organic de modificările de linii şi culori ale tîrgului zgomotos, plin de oameni săraci, amestecaţi cu boieri, ale codrului verde ca simbol al libertăţii — element luat din comediile shakespeariene şi din *Hoţii* de Schiller — ori ale taberei leşeşti cu corturi, arme, tunuri, ca un prim pas spre închisoarea simbolică a măririi, întruchipată în final prin sala tronului. În spectacolele contemporane, aceste indicaţii de decor capătă o funcţie subiectivă, fiind comunicate prin condiţia eroilor, prin modul în care se reflectă în ei legăturile cu mediul înconjurător. Acelaşi spaţiu neutru poate deveni codru, tabără de luptă sau palat, doar prin tensiunea şi încordarea psihologică. În spectacolul cu *Răzvan şi Vidra*, pus în scenă în stagiunea 1973/1974 de Mihai Dimiu la Constanţa, un grup de practicabile din lemn geluit se transformă în imaginaţia noastră în locurile diferite ale acţiunii doar prin ritmul şi tensiunea relaţiilor dintre personaje.

În montările contemporane, dominantele exterioare vizuale şi auditive, în special cele cu caracter descriptiv, cedează în faţa frămîntărilor interioare şi îndeosebi a sensurilor politice şi civice, căpătate de eroi şi acţiunile lor.

Dramele noastre istorice sînt construite, în general, în jurul unui erou central. Chiar şi atunci cînd avem prezentă pe scenă masa, aceasta se grupează sau capătă forţă tocmai prin modul în care se stabilesc relaţiile colectivităţii cu eroul. Eroul este puternic, supradimensionat, cu aură mitică adeseori, accentul căzînd pe forţa lui morală, pe destinul identificat pînă la un anumit punct cu « chemarea » lui sau cu idealul său de viaţă, cu misiunea de a depăşi obişnuitul chiar cu riscul căderii sau pieirii. Aceşti eroi care concentrează în ei aspiraţii neţărmurite, forţe nebănuite, dar şi suferinţe şi chinuri, au fost şi sînt pentru marii noştri interpreţi adevărate pietre de hotar, roluri hotărîtoare în viaţa lor artistică. Mihai Popescu rămîne astfel, pentru mulţi spectatori legat pentru totdeauna, de chipul lui Bălcescu din drama lui Camil Petrescu — montată la Naţionalul bucureştean în 1949 — căruia i-a dat însufleţire, sfîşiere, luciditate, putere de a-i judeca pe ceilalţi, de a vedea adevărul, chiar şi atunci cînd pierde. George Vraca a cunoscut o adevărată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împlinire spirituală şi profesională în rolul lui Vlaicu Vodă din drama lui A. Davila, regizată de Ion Şahighian la Teatrul Armatei, în 1954, punînd accentul pe tăria şi inteligenţa eroului său, pe capacitatea sa de a înţelege şi a stăpîni cele mai subtile probleme politice, dar mai ales pe dragostea de ţară. Monologul său, atunci cînd vorbeşte despre chinurile personale şi chinurile ţării, a rămas în istoria teatrului nostru prin pasiunea cu care a fost rostit, prin diferenţierea convingătoare, chiar patetică, între problemele personale şi cele ale poporului. La Teatrul Naţional din Bucureşti, George Calboreanu va fi multă vreme de neînlocuit în Ştefan cel Mare din *Apus de Soare* de Delavrancea, datorită forţei lui lăuntrice, tonurilor calde alternate cu autoironia sau cu mînia justificată în faţa trădării de ţară. Pe scena Teatrului Nottara, în stagiunea 1966/1967, George Constantin a realizat un Petru Rareş deosebit de interesant, în piesa istorică cu acelaşi nume de Horia Lovinescu, aducînd în lumină conştiinţa dramei sale, de a nu putea răspunde pe deplin misiunii cu care a fost investit de istorie.

Prezenţa acestor personalităţi actoriceşti, forţa lor radiantă au impus regizorilor obligaţia de a se apleca asupra armonizării ansamblului, creînd în linii centripete, spectacole de tip piramidal şi concentrînd interesul asupra luptei şi strădaniilor eroilor de a arăta unitatea sau libertatea ţării devenite realitate. Mijloacele principale de realizare ale acestor spectacole au fost cele proprii teatrului realist, autenticitatea, adevărul de viaţă dominînd în relaţiile dintre personaje, în modul lor de a reacţiona, în raporturile stabilite cu locul şi mai ales timpul acţiunii.

Indiferent de gradul de stilizare, cadrul scenografic a sugerat cu elemente figurative spaţiul acţiunii, a favorizat un puternic impact emoţional asupra publicului, ducînd la o participare afectivă directă, fără solicitări violente sau obligaţii de reconstituire pe plan mental a timpului istoric.

O bună parte din datele definitorii ale acestor spectacole, bazate pe mari creaţii actoriceşti, pe realizarea plenară a semnificaţiilor cu ajutorul factorilor artistici, pornind acum de la principiul reconstituirii şi redării proporţiilor şi a sensurilor epocilor sau a personalităţilor evocate, le regăsim şi în spectacolele istorice de tip grandios, adică în acele montări în care drama istorică devine punctul de plecare al unei mari demonstraţii teatrale, a angajării şi afirmării tuturor posibilităţilor de care dispune scena. Nu ne referim cîtuşi de puţin la demonstraţii în sine, ci la relevarea cu pregnanţă a ideilor, la expresivitatea existentă în montarea monumentală, la corespondenţele acesteia cu amploarea problemelor tratate, ca de exemplu în *Danton* de Camil Petrescu, pus în scenă de Horea Popescu la Teatrul Naţional din Bucureşti, în stagiunea 1974/1975. Realizarea scenică de tip monumental se bazează din plin şi pe aportul tehnicii, pe mişcările de mase şi jocuri de lumini, pe întrebuinţarea cu îndrăzneală a planurilor diferite şi a schimbărilor de decor rapide şi ingenioase, reconstituirea şi stilizarea fiind într-un raport de interdependenţă şi echilibru perfect, iar jocul realist, autentic, veridic asociindu-se cu exagerarea lipsită de ostentaţie, mai degrabă subliniere decît hiperbolizare.

Punerea în scenă a unei drame istorice înseamnă un act de răspundere artistică şi civică din partea oamenilor de teatru, găsirea celor mai potrivite modalităţi pentru valorificarea ideilor, pentru comunicarea lor plastică şi emoţională. Nu putem uita însă faptul că materialul poetic cu care se lucrează este cel care ajută la îmbogăţirea expresivităţii scenice, la potenţarea ei, la accentuarea elementelor lirice, la îndepărtarea imaginii teatrale de copia neutră a realităţii.

O tendinţă din ce în ce mai pronunţată a teatrului contemporan este renunţarea la reproducere şi reprezentare mimetică înlocuită cu trecerea către semnificare, către dezvăluirea esenţelor. În teatrul nostru unde drama istorică ocupă un loc atît de important, constituind întotdeauna prilejul unor spectacole de autentică meditaţie pe marginea destinului omului şi a ţării, aceste preocupări aleatorii au dus la găsirea unor forme noi, mai ales pe linia realizării unui teatru-ceremonial, bazat pe reînvierea limbajului expresiv al ritualurilor. Teatrul poetic, inspirat, din tradiţiile populare, din cronici, din versul popular, a însemnat de cele mai multe ori un ajutor în îmbogăţirea elementelor de expresivitate scenică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Distanţa dintre realitatea cunoscută — şi mai ales uşor de recunoscut pe scenă — şi imaginea-metaforă este prezentă în multe dintre dramele noastre istorice, bucuria estetică a spectatorului fiind legată direct de posibilitatea lui de a stabili relaţiile şi de a descoperi sensurile, implicîndu-se pe sine însuşi în centrul dramei, devenind obiect şi subiect al actului teatral. Nu toate dramele istorice îngăduie însă intervenţii mari în tratarea lor scenică. De multe ori ne aflăm în faţa unor structuri închise, a unor structuri care impun o tratare exactă, reconstituirea, reproducerea unor detalii, făcînd parte organică din însuşi modul de realizare a eroului sau a conflictului. Un exemplu îl avem în *Tudor din Vladimir* de Mihnea Gheorghiu sau în *Procesul Horia* de Al. Voitin. Pentru realizarea scenică a acestor piese, este nevoie să se plaseze cu exactitate acţiunea într-un anume timp istoric şi într-un spaţiu, eroii existînd cu adevărat numai dacă se urmăreşte autenticitatea lor.

Trecîndu-se de la iluzie la semnificare, un rol important îl joacă — după cum arătam mai sus — potenţarea ritualului şi a ceremonialului, transformarea actului teatral într-o evocare emoţională a unei lumi transfigurate cu ajutorul muzicii şi al gestului încărcat de sensuri, al unui ritm care aparţine poeziei. Prezenţa lor în montarea dramei istorice este firească, ţinînd seama de însuşi materialul dramatic aflat între epos şi mit, de necesitatea inspiraţiei din culorile şi liniile frescelor pentru a da viaţă scenică unor eroi născuţi din cronici, cu aură de legendă. Uneori, ritualul străvechi popular este implicat în însăşi construcţia literar-dramatică, aşa cum avem de exemplu în *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, unde autorul a oferit toate datele necesare pentru realizarea scenică a înmormîntării simbolice a fiului trimis ostatic la Înalta Poartă, sau în *Răceala* de Marin Sorescu şi *Muntele* de D.R. Popescu, izvorîte parcă din descîntecele şi baladele străbunilor. Alteori însă, el a fost soluţia regizorală prin intermediul căreia a prins viaţă un spectacol ca *Apus de Soare*, regizat de Nicoleta Toia la Oradea, în stagiunea 1971/1972.

O valorificare a ceremonialului popular, bazat pe o extremă esenţializare, avem în spectacolele puse în scenă la Botoşani de către Ion Olteanu, cu piesele marelui nostru poet Mihai Eminescu: *Bogdan Dragoş*, *Decebal*, *Mira* şi *Mureşanu*. Profitînd de libertăţile romantice ale lucrărilor, de anacronismele şi mai ales de implicaţiile lor lirice, regizorul a fixat accentul şi desenul situaţiilor pe gestul plastic şi nu pe compoziţii actoricești, preferînd incantaţia, atmosfera de mister, dansul luminilor şi al focului în *Decebal*, ritualul pîinii şi al sării, mişcarea graţioasă a unei fete care ridică ulciorul cu apă sau gestul de binecuvîntare al tatălui care-şi trimite departe de casă fiul în *Bogdan Dragoş*. Un spectacol de o excepţională originalitate, în care ritualul pur românesc ajunge la autentice implicaţii tragice, este *Mureşanu*. Cuvîntul scandat, cîntul patetic sau elegiac legat de dans, mişcarea solemnă, hieratică sau din contra impulsivă, pătimaşă, războinică, s-au asociat cu cadrul scenografic de uluitoare simplitate şi esenţializare creat de Geza Vida, format din statuile strămoşilor cioplite în piatră la Moisei-Maramureş, din torţe aprinse şi frînghii învolburate.

În afara elementelor de ritual, teatrul contemporan îşi lărgeşte considerabil posibilităţile expresive şi prin accentuarea caracterului său de joc, de aluzie, pedalînd pe dezvăluirea ostentativă a convenţionalismului. Seriozitatea şi gravitatea teatrului istoric au părut multă vreme o piedică în calea întrebuinţării făţişe a planurilor duble. Transformarea istoriei, însă, într-o dezbatere a preocupărilor contemporane a dat un nou imbold jocului deschis, fie în cadrul unor istorii apocrife cum a fost *Croitorii cei mai mari din Valahia* de Alexandru T. Popescu, montată la Teatrul de Comedie din Bucureşti, fie în ecuaţia de tip teatral a istoriei naţionale şi a istoriei universale, rezolvată de Mihnea Gheorghiu în *Capul*, punct de plecare al unor spectacole de mare fantezie regizorală pe scena « Atelier » a Teatrului Naţional din Bucureşti sau la Teatrul Naţional din Craiova. Pentru a deveni convingătoare şi emoţionante corespondenţele, pentru a se putea străbate cu uşurinţă întreaga istorie europeană şi românească din Renaştere, a fost nevoie de jocul deschis al unor actori care se transformă în personaje istorice şi în comentatorii evenimentelor, avînd tot timpul luciditatea şi spiritul critic al omului contemporan.

*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul de inspirație istorică a fost în țara noastră și a rămas — indiferent de metamorfoza cunoscută de limbajul teatral sau de permanenta îmbogățire a mijloacelor de expresie — un teatru politic în înțelesul major al cuvîntului. Această dimensiune este, poate, cea mai importantă dintre toate, ajutînd la definirea artei noastre scenice ca o artă militantă, la întărirea caracterului ei de artă angajată în cele mai aprinse dezbateri ale epocii contemporane, păstrînd însă în permanență legătura cu legenda și poezia, cu înaripările viselor și idealurilor pămîntului, cu natura și trecutul nostru. Teatrul istoric s-a dovedit deschis inovațiilor, generos cu toate încercările și experimentele, fără să ajungă însă niciodată la minimalizarea marilor probleme, la distrugerea încrederii în misiunea socială și civică a omului.

STRUCTURES DU DRAME HISTORIQUE ET ÉLÉMENTS ORIGINAUX DU SPECTACLE CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

Le drame historique, riche et intéressant domaine de la littérature dramatique roumaine, est surtout analysé en tant que préoccupation aux profondes significations politiques et d'une réelle importance pour la présence, sur le théâtre de Roumanie, de débats ardus.

Cette étude présente deux idées principales, caractéristiques de toute l'évolution du drame historique, depuis le commencement jusqu'à présent: l'idée de la lutte pour l'indépendance nationale et celle de la mise en scène — à l'exemple de Shakespeare et des poètes romantiques — de toute l'histoire, dans une sorte d'ensemble harmonieux et unitaire.

L'idée de présenter sur la scène une véritable épopée nationale a eu pour résultat non seulement l'exploration des documents, mais surtout la création de modalités dramatiques nouvelles et originales, symboliques, folkloriques, destinées à animer des faits et des événements très éloignés ou très proches.

Pour les metteurs en scène autant que pour les acteurs, le travail sur les pièces historiques s'avéra très utile car il contribua à l'enrichissement et au développement de leur art et de leur profession.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SPECTACOLUL DE TEATRU ŞI CINEMA DIN PERSPECTIVA SOCIOLOGIEI CULTURII. COMPORTAMENTE ALE PUBLICULUI URBAN

PAUL CARAVIA
MARILENA LUNCA

1. REPERE TEORETICE PENTRU O SOCIOLOGIE A SPECTACOLULUI

Bogatul florilegiu al faptelor de cultură constituie, din ce în ce mai mult, o stăruitoare tentaţie pentru analiza sociologică multidimensională, datorită incidenţelor relevante dintre contextele şi mecanismele sociale, pe de o parte, şi variatele componente ale vieţii culturale, pe de altă parte. Am amintit de o analiză sociologică multidimensională gîndindu-ne la faptul că fenomenul culturii poate fi examinat, spre deosebire de fenomenul naturii, pe mai multe planuri şi anume:

a) ca sistem unitar şi global de modele, norme şi instituţii ce încorporează trăiri, comportamente şi proiecte spirituale ale comunităţilor umane;

b) ca ansamblu al domeniilor şi al genurilor culturii, înţelegînd, în secţiune orizontală: filosofia, ştiinţa, arta sau mitologiile, iar în secţiuni verticale, genurile pe care le subîntinde fiecare dintre aceste domenii, în cazul artei, de exemplu: filmul, teatrul, literatura, muzica sau artele plastice (fiind posibile, desigur, şi alte subdivizări);

c) ca ansamblu de opere, de creaţii ce aparţin fie experienţei spirituale, fie celei ce configurează gradul de civilizaţie al popoarelor.

Enumerarea aceasta nu este, desigur, exhaustivă deoarece fenomenul culturii are graniţe adeseori indecise, nu numai înlăuntrul domeniilor sau al genurilor menţionate mai sus, ci şi între sfera culturii ca atare şi sfera naturii sau cea a socialului. Însuşi faptul că se vorbeşte astăzi de « noosferă » sau de « tehnosferă », prin analogie cu litosfera sau atmosfera; de « mediul tehnic » diferit de mediul natural; de ecologia socială, culturală sau comunicaţională; şi de environ-ul sonor şi vizual, sînt dovezi că fruntariile culturii devin din ce în ce mai greu de demarcat. Dealtfel, planurile disociate mai sus corespund, în perspectiva cunoaşterii, unor discipline ştiinţifice diferite din punct de vedere al nucleului constitutiv, dar, în acelaşi timp, destul de difuze în ce priveşte conturul şi specificitatea fenomenelor înglobate. În acest sens, putem distinge perspectiva filosofiei culturii, a antropologiei şi ecologiei culturale, a culturologiei (ştiinţa culturii), a esteticii şi teoriei artei, a istoriei culturii, iar printre acestea, nu mai puţin a sociologiei culturii cu subdomeniile sale.

Cînd ne-am referit la tentaţia, pe zi ce trece mai cuprinzătoare, de a supune analizei sociologice fenomene cum ar fi teatrul, filmul sau muzica epocii noastre, am intenţionat să subliniem, în primul rînd, că arta şi cultura devin din ce în ce mai prezente în conştiinţa contemporanilor deoarece sînt şi din ce în ce mai încărcate cu semnificaţiile epocii, şi aceasta în pofida senzaţiei crepusculare acreditată de Hegel. În al doilea rînd, instituţiile pe care le generează devin atît de complexe încît numai o politică bazată pe analize riguroase poate asigura o orientare temeinică a proceselor culturale şi o dirijare corespunzătoare a efectelor sociale inerente.

Dacă însă mai sus remarcam lipsa unor graniţe clare între diferitele fenomene ale culturii, aceasta trebuie înţeleasă ca o constatare metodologică fiindcă, în altă ordine de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

idei, în aceea care privește conținutul valoric și îndeosebi ideologic și moral, cultura orînduirii socialiste se distinge tot mai radical de ceea ce putem azi numi « anticultură » într-o lume a insolubilelor contradicții sociale.

În sfîrșit, în aceste cîteva creionări introductive nu putem ocoli o importantă dimensiune socială care a influențat în mod hotărîtor evoluția unor domenii ale culturii. Este vorba de spiritul științific care fecundează gîndirea estetică și imaginația creatoare, precum și de mijloacele comunicării în masă, cu tehnicile și procedeele lor specifice.

Cele arătate pînă aici formează un grupaj de probleme teoretice, elucidarea lor constituind un necesar preambul pentru o sociologie a teatrului și filmului, care investighează deopotrivă influențele gîndirii științifice asupra vieții artistice, precum și izvoarele textului sau ale scenariului; tematica și sursele de inspirație ale operelor; stilul, concepțiile estetice sau tehnicile de realizare; instituțiile în care se desfășoară viața teatrală și cinematografică; media (canalele) adecvate și felul în care sînt folosite în difuzarea mesajelor teatrale sau filmice (teatrul muzical, radiofonic, filmat sau televizat, imprimat pe disc sau casete, editat; filmul pentru micul sau marele ecran); de asemenea, publicul — segmentarea lui și lumea de valori care orientează gustul, stimulează frecventarea acestora sau contribuie la formarea personalității; în sfîrșit, efectul social înregistrabil în diferite momente ale evoluției istorice în regimuri politice sau în orînduiri sociale opuse.

1.1. SOCIOLOGIA SPECTACOLULUI — SUBDOMENIU AL SOCIOLOGIEI CULTURII

Sociologul Pierre Bourdieu, apelînd la explicații bazate pe construcții ale relațiilor obiective neconștiente, introduce conceptul de « legitimitate culturală » pentru a diferenția comportamentele culturale ale indivizilor atunci cînd se referă la aprehensiunea lor intelectuală: « Structura cîmpului intelectual întreține o relație de interdependență cu una din structurile fundamentale ale cîmpului cultural, cea a operelor culturale, ierarhizate după gradul lor de legitimitate. Se observă dealtfel, că, pentru o societate dată, la un moment dat de timp, toate semnificațiile culturale, reprezentațiile teatrale, spectacolele sportive, recitalurile de cîntece, de poezie sau de muzică de cameră, operetă sau operă, nu sînt echivalente în demnitate și în valoare și nu pretind cu aceeași stringență o aceeași abordare. Altfel spus, diferitele sisteme de expresie, de la teatru pînă la televiziune, se organizează în mod obiectiv conform unei ierarhii independente de opinii individuale care definesc *legitimitatea culturală* și gradele sale » [1]. Am abuzat de lungimea citatului pentru a evidenția faptul că orice fenomen al artei nu poate fi cercetat fără a fi raportat la instanțe contextuale mai ample, la cel de cultură în speță, care exprimă indirect, atunci cînd avem în vedere aspectul global, macrocultural, sistemul social în care funcționează. Iar, pe măsură ce ne instalăm în orizontul raționalității, procesul devine din ce în ce mai conștient.

Așa cum arată și Jan Szczepański [2], mecanismele de socializare a individului, de stabilire a valorilor, de învățare a modelelor de comportament și de creare a modelelor « ideale », sînt formele de reacție, de răspuns ale culturii la determinările sociale, economice și ecologice.

Sociologia artei ridică probleme distincte în cadrul sociologiei culturii, fapt pentru care sfera celor două zone de preocupări nu se confundă și nu se suprapun decît parțial. De la J.-M. Guyau, Ch. Lalo, G.V. Plehanov, J. Dewey, H. Read, Leopold von Wiese, G. Simmel, de pildă, pînă la R. König și A. Silbermann, P. Sorokin, P. Bourdieu sau P. Francastel, A. Tomars, G. Gurvitch, Th. Adorno, G. Lukács, J. Duvignaud, J.H. Barnett, se observă tendința ca interpretările sociale asupra artei să iasă de sub tradiționala influență a filosofiei sociale sau a filosofiei artei spre a dobîndi un statut autonom, sociologic

[1] Pierre Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, în *Les Temps modernes*, 1966, nr. 246; după Denis Hollier, *Panorama — Sciences Humaines*, N.R.F., 1972, p. 178.

[2] Jan Szczepański, *Noțiuni elementare de sociologie*, București, 1972, p. 76 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau antropologic, diferenţierea din urmă fiind, în bună măsură, şi funcţie de zona culturală la care diverşii sociologi participă. De exemplu, gînditorii francezi sau germani au acceptat îndeosebi termenul de sociologie, restrîngîndu-l pe cel de antropologie numai la aspectele fizice, în timp ce sociologii anglo-saxoni folosesc, în cea mai mare parte, conceptul de antropologie pentru a desemna şi problematica sociologică.

Clasificările în ştiinţă, dacă nu se transformă în sterile discuţii asupra « universaliilor », au darul:

a) să regrupeze ideile şi cunoştinţele dobîndite, după criterii unitare, admise şi verificabile;

b) să întărească rolul pe care îl au acestea în dezvoltarea cunoaşterii fenomenelor susţinînd deschideri euristice şi conceptualizarea necesară teoretizărilor;

c) să sugereze consecinţe practice de organizare a domeniului.

Separarea ştiinţelor noologice sau umanistice de cele ale naturii are loc odată cu încercările taxinomice, cu introducerea tipologizărilor în cîmpul variat al faptelor individuale ca trăire, dar « stilistic matriciabile » (L. Blaga) ca comportamente şi instituţii, ca « legitimitate » socială (P. Bourdieu).

Fenomenul analizat aici necesită însă precizări conceptuale. În timp ce natura, în ansamblul său, nu formează obiectul unei ştiinţe separate, cultura, ca totalitate, a fost şi continuă să fie studiată ca obiect distinct al teoriei culturii sau al antropologiei culturale (în ultima vreme chiar al unei ştiinţe cum năzuieşte să fie «culturologia»). De aceea, ştiinţele naturii s-au putut autonomiza prin specializare, pe cîtă vreme în cultură nu se poate vorbi decît de o *secvenţializare* a conţinuturilor care, în fapt, rămîn dependente de întregul originar. În consecinţă, putem afirma că analizele secvenţiale nu circumscriu domenii în sine, adică disjunct-autonome, cum sînt ştiinţele exacte. Ele operează partiţionări care se împlinesc unele prin altele, prin referirea la un întreg cu forţă semnificatoare proprie.

Observatorul avizat va recunoaşte în cele de mai sus o mai veche dispută purtată în spaţiul filosofiei istoriei şi din care, de reţinut este poziţia lui Paul Ricœur conform căreia « istoria » are un sens propriu, global, din care emerg « evenimentele » singulare (opere, persoane, acţiuni). Această similitudine nu conduce însă la ideea unei singure culturi, ci a culturalităţii ca sistem de modele proprii unei clase sociale, unei societăţi sau comunităţi date (în spiritul dialecticii generalului şi particularului). Materialismul istoric a sesizat natura complexă a fenomenului social şi cultural încurajînd procesul de obiectivare a cunoaşterii, atît a particularului trăit cît şi a condiţionărilor ideologice.

Totuşi, specificitatea culturii de a fi obiect de studiu, ca fenomen total, a întreţinut o inerentă nebulozitate asupra conţinutului conceptului, în timp ce, pe de altă parte, exigenţa interpretării ştiinţifice impunea discriminări analitice imperioase între domenii. Iată cum, sub aceste auspicii, sociologia culturii, ca şi alte discipline, se desprinde din cadrul teoriei şi filosofiei culturii, încă spre sfîrşitul secolului trecut. Mai tîrziu, procesul secvenţializării continuă şi în cadrul sociologiei culturii prin decuparea unor subzone specifice de fapte socio-culturale obiectivate şi, totodată, prin specializări metodologice corespunzătoare.

Subdiviziunile unui domeniu devin logic explicabile atunci cînd:

— sînt colecţionate din ce în ce mai multe date necesare *descrierii* în profunzime a unor *universuri distincte* de evenimente socio-culturale;

— devine definibilă *coerenţa lor internă* precum şi *explicitarea univocă* a variatelor domenii disociate pe această cale;

— sînt decelabile elementele de *invarianţă* confirmate prin metode exacte de măsurare şi validare;

— sînt detectabile *mecanismele cauzale* care caracterizează dinamica universurilor respective.

Conform acestor restricţii de ordin epistemologic subdivizarea disciplinelor din domeniul culturii şi corespondenţele ce se stabilesc între ele pot fi ilustrate după cum urmează:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CORESPONDENŢE ÎNTRE DISCIPLINELE DIN DOMENIUL CULTURII

SOCIOLOGIA ŞI PSIHOLOGIA CULTURII	CULTUROLOGIA (TEORIA GENERALĂ A CULTURII)	ISTORIA CULTURII ŞI CIVILIZAŢIEI
a) Sociologia cunoaşterii, a dinamicii ideilor şi ştiinţei	*a)* Teoria modelelor globale[3] de mentalitate, a instituţiilor şi a modului de viaţă (antropologia)	*a)* Istoria ideilor şi a ştiinţei
b) Sociologia mitului, a religiei şi a fenomenelor de laicizare a vieţii spirituale	*b)* Semiologia	*b)* Istoria miturilor şi a religiei
c) Sociologia moravurilor, a moralei şi a dreptului	*c)* Teoria sistemelor culturale	*c)* Istoria moravurilor, a vieţii cotidiene
d) Sociologia educaţiei şi a *loisir*-ului	*d)* Stilistică, poetică, retorică	*d)* Istoria educaţiei
e) Sociologia informaţiei şi a comunicaţiilor de masă (sociolingvistica)	*e)* Teoria obiectelor	
f) Etnologia şi ecologia culturală	*f)* Teoria textelor	
g) Psihologia fenomenelor culturale	*g)* Filosofia, estetica, axiologia şi metodologia ştiinţei culturii (hermeneutica)	
h) Psihosociologia fenomenelor culturale (pe domenii)		
i) Sociologia artelor:	*h)* Teoria artelor (pentru fiecare artă în parte)	*e)* Istoria artelor
— literaturii şi lecturii		
— artelor ambientale (vizuale)		
— *muzicii*	— *teoria dramei (teatrologia)*	— *istoria teatrului*
— *spectacolului (teatru, film, dans etc.)*	— *teoria filmului (filmologia)*	— *istoria filmului*

După cum se poate vedea din acest tablou sinoptic, trei sînt dimensiunile epistemologice care jalonează structura de discipline şi corespondenţele ce se stabilesc între ele. Pivotul central rămîne cel al Teoriei culturii (culturologia, în accepţiunea riguroasă de « ştiinţă a culturii »), care mijloceşte corespondenţe, intersectări şi integrări, prin disciplinele ce le conectează, de la problematica globală a omului şi a creaţiei sale — antropologia şi filosofia culturii — pînă la teatrologie şi filmologie. Este dimensiunea eminamente integrativă în care se intersectează dimensiunea psihologică şi sociologică, pe de o parte, şi cea istoriografică, pe de altă parte. Raporturile sociologiei spectacolului cu ştiinţa culturii sînt, de exemplu, mediate de teatrologie şi filmologie, direcţie care devine fructuoasă după o prealabilă disociere a diferitelor perspective caracteristice. O asemenea cooperare va furniza sociologiei spectacolului sugestii de maximă importanţă pentru orientarea studiilor empirice, pentru explicarea cauzală a faptelor colective şi nu mai puţin a operelor sau manifestărilor singulare.

Unele discipline tind spre o abordare analitică (semiologia teatrului şi a filmului, teoria sistemelor sau cea a textelor, stilistica şi poetica aplicate la spectacol, teatrologia şi filmologia), altele însă, spre o viziune integrativă, de interpretare şi generalizare. Unele presupun demersuri empirice (prin cercetări de teren), altele, incursiuni istorice sau critice.

În fiecare dintre cele trei dimensiuni se pot observa coerenţe interne şi totodată coerenţe între discipline aparţinînd diferitelor dimensiuni. De exemplu, între sociologia spectacolului şi nivelele mai complexe cum sînt sociologia artelor, sociologia moravurilor, a *loisir*-ului sau etnologia, pentru definirea rolului spectacolului în viaţa comunităţilor moderne sau arhaice, fie că acestea ar fi sau nu alcătuite din populaţii ori neamuri conlocuitoare, interferînd în acest fel şi cu istoria culturii şi civilizaţiei. De asemenea, istoria teatrului şi filmului nu poate face abstracţie de istoria altor laturi ale fenomenului culturii — de istoria miturilor, de istoria educaţiei, de dezvoltarea teoriilor despre artă sau de teoria modelelor culturale, etc. În această constelaţie multidimensională, sociologia spectaco-

[3] Spunem aceasta reţinînd distincţia dintre *teoria modelelor culturii* (globale) şi *modelele culturale* regăsibile în comunităţi sau pe arii geografice concrete.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lului, ca şi alte discipline similare, tind să devină discipline de tip ştiinţific, dar dependente, mai cu seamă din punct de vedere metodologic, de sociologia culturii.

Este firesc să ne întrebăm dacă evoluţia actuală a sociologiei spectacolului — spre diferenţiere şi integrare deopotrivă — reprezintă o situaţie care decurge din ingerinţe strict metodologice sau este condiţionată şi de un context social şi cultural puternic remodelat prin schimbările produse în morfologia socială (domeniu al sociologiei). Unii specialişti vorbesc, de pildă, şi de o etnologie « urgentă » care se referă la evoluţia actuală a societăţilor şi la intervenţiile posibile în modelarea dezvoltării socio-culturale în diferite zone etnice, ceea ce o apropie şi mai mult de studiul sociologic. Credem deci, că integrarea cercetărilor de etnografie şi etnologie în sfera sociologiei culturii, ca o componentă relativ autonomă, nu ar fi greşită, deoarece unitatea şi discontinuitatea în timp a fenomenelor respective nu poate fi un suficient element de diferenţiere ştiinţifică.

Conceptul de antropologie este de asemenea echivoc, după cum am mai văzut. Pentru Piaget şi pentru redactorii publicaţiilor Unesco, termenul de antropologie are o semnificaţie generică, lexicală, înglobînd laolaltă ştiinţele zise sociale (nomotetice) şi ştiinţele umane, adică discipline ce vizează omul din multiple puncte de vedere. Pentru antropologia anglo-saxonă însă, conceptul a depăşit cu mult sensul de antropologie « fizică » pentru a se referi la totalitatea comportamentelor sociale şi culturale mai ales din punctul de vedere al generării şi evoluţiei pattern-urilor (modelelor) culturale de maximă generalitate pentru diferite comunităţi.

În concepţia noastră, poate fi păstrat termenul generic de « ştiinţe antropologice » ca echivalent cu cel de «humanistică», printre altele cu ramurile: *Culturologia*, *Sociologia culturii*, *Etnologia*, *Istoria culturii*. În sensul strict însă, considerăm că studiul modelelor globale, al modelelor culturii (ca forme de mentalitate), cît şi studiul subsistemelor culturale globale, alături de aspectele semiotice, stilistice, etc., pot forma obiect de studiu, din unghiuri diferite, pentru culturologie (sau teoria generală a culturii) şi pentru sociologia culturii (analiza comportamentelor în grupurile mici însă, revenind psihosociologiei culturii).

Apariţia cercetărilor de sociologia fenomenului teatral şi chiar a celui cinematografic — disputat de sociologia teatrului şi a filmului, dar şi de cea a comunicaţiilor de masă — este grevată, între altele, şi de problema privind rigoarea delimitărilor interdisciplinare. Încercările s-au dovedit a fi cu atît mai revelatoare cu cît în conştiinţa epocii sfîrşitului de secol XIX stăruiau încă ecourile esteticii sociale aşa cum fusese profesată de Jean-Marie Guyau, Charles Lalo sau Hippolyte Taine, printre alţii. În ţara noastră, problemele de sociologia spectacolului se regăsesc într-o bibliografie din păcate încă redusă, datorită puţinelor studii empirice, de teren, întreprinse şi rarelor teoretizări încercate [4]. Chiar şi în ultimele decenii, au precumpănit studiile cu caracter istoric şi critic-monografic.

Ne apare util să amintim aici că evoluţia gîndirii ştiinţifice în cultură (în ştiinţele « spiritului » sau « noologice ») a urmat un drum sinuos. Astfel, curentele istorist, hermeneutic, fenomenologic sau naturalist au persistat în a opera o distincţie radicală între disciplinele culturii şi ştiinţele naturii, după cum curentul neopozitivist a urmărit să le integreze din punctul de vedere metodologic, al formalismului logic. În schimb, fundamentarea materialist-dialectică şi istorică a fenomenelor sociale a oferit explicarea raţională a unităţii lumii, punînd totodată în evidenţă specificitatea proceselor socio-culturale, ierarhia interdependenţelor dintre ele şi, nu mai puţin, esenţa sincretică a faptelor ce structurează conştiinţa socială a unei epoci şi deschiderea ei istorică [5] prin intermediul praxisului, al trăirilor social obiectivate.

[4] Pavel Câmpeanu, *Oamenii şi teatrul. Privire sociologică asupra publicului*, Bucureşti, 1973; C. Schifirneţ, D. Bazac, *Adolescenţii şi cultura. Opţiuni pentru teatru şi lectură*, Bucureşti, 1974; Ov. Bădina, C. Schifirneţ, *Tineretul şi mass-media*, Bucureşti, 1971; H. Culea, *Subsistemul aşezămintelor culturale*, în *Structura procesului culturii de masă*, Bucureşti, 1971, p. 78 şi urm.; *Teatrul şi tineretul*, volum al Centrului de Cercetări pentru Problemele Tineretului, Bucureşti, 1970; Ion Cerghit, *Mass-media şi educaţia tineretului*, Bucureşti, 1972. Au mai întreprins cercetări şi studii: Mihai Nadin, Ştefana Steriade, Titus Priboi, Maria Larionescu, G. Neacşu şi A. Liiceanu, Elena Gheorghe, Victoria Dumitrescu, Radu Cimponeriu etc.

[5] Paul Caravia, *Dihotomiile culturii contemporane şi construcţia socialistă a culturii*, în *Coordonate valorice ale civilizaţiei socialiste*, Bucureşti, 1976, p. 39–77.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pierre Francastel, subliniind trăsătura intenţională a acţiunilor culturale, arată: « . . . Orice anchetă care nu pune în valoare decît un aspect particular din domeniul activităţii mintale sau sociale are un caracter arbitrar. Nici un decupaj nu este, prin definiţie, echivalent întregului. În schimb, nici o luare de contact logic cu substanţa nu este posibilă fără a substitui desfăşurării nediferenţiate a fenomenelor o ordine fragmentară, corespunzînd unui decupaj tehnic diferenţial şi provizoriu al realităţii » [6]. Nu mai puţin categoric este Alphonse Silbermann cînd rezumă scopul sociologiei moderne a artei: « Aceasta pleacă de la ideea că muzica, literatura, teatrul, pictura constituie, cu trăirile ce le declanşază, un proces social continuu care comportă interacţiunea dintre artist şi mediul său socio-cultural şi sfîrşeşte prin crearea unei opere de un gen sau altul, care, la rîndul ei, este, primită de către mediul socio-cultural şi reacţionează asupra lui » [7].

Trebuie accentuat însă faptul că nu este vorba numai de stabilirea şi explicarea interacţiunii fenomenelor artei, în dinamica lor, cu cele ale cadrului social, de asemenea în schimbare, aceasta fiind însăşi raţiunea sociologiei artei ca disciplină. Noi considerăm necesară însă cercetarea şi corelarea oricărui fenomen secvenţial al artei cu *procesul cultural total*, şi deci al sociologiei spectacolului cu cel al sociologiei culturii faţă de care este un subdomeniu, şi care devine astfel un sistem de referinţă semnificativ în înţelegerea fenomenelor particulare ale culturii cum sînt teatrul, filmul, muzica, etc.

1.2. PARADIGMA « DESINCRETIZARE-RESINCRETIZARE » SPECIFICĂ ÎNŢELEGERII PROCESULUI CULTURII

Subdivizarea domeniilor de cercetare a culturii are întrucîtva o explicaţie mai profundă din punct de vedere epistemologic. Expansiunea cercetărilor sociologice şi metodologice în sfera culturii constituie şi o ilustrare a faptului că gîndirea ştiinţifică modernă relevă o structură paradigmatică globală ce poate fi recunoscută, în pofida numeroaselor particularităţi, atît în explicarea naturii cît şi în cea a culturii. Dacă în ştiinţele naturii însă, unde elementele fundamentale (mecanice, chimice, calorice etc.), distincte în fenomenalitatea lor, au putut fi disociate analitic justificînd o paradigmă de tipul « specializare — sintetizare » [8], în domeniul socio-cultural, unde elementele de bază sînt întrepătrunse şi complementare pînă la indistincţie, credem că operează o paradigmă analogă numai, de tipul « desincretizare-resincretizare ». Adîncirea desincretizării contribuie la restituiri ulterioare mai consistente cu privire la fenomenele studiate, într-un moment şi pe o treaptă nouă de înţelegere, cea a resincretizării, fertilizînd astfel atît disciplinele tradiţionale formate în cîmpul culturii cît şi viziunea globală asupra culturii ca proces. Este vorba deci de o construcţie epistemică similară din punct de vedere metodologic celei de tipul «specializare-sintetizare», dar diferită în ce priveşte conţinutul componentelor sale.

Trăsăturile principale ale acestui tip de paradigmă pot fi enunţate după cum urmează:

a) dependenţa imaginilor despre lume de un « tot » care este *conştiinţa socială*, prin intermediul modelelor de bază, ale « legitimităţii ideologice » şi ale relevanţei « stilistice »;

b) complementaritatea fenomenelor componente (în sensul lui Bohr), adică a discontinuităţii trăitului şi a continuităţii simbolante (sau chiar modelante);

c) inducţia axiologică de la un tip dominant de valori şi expresivitate specifică, spre alte valori contingente, dar de alt tip;

[6] Pierre Francastel, *Programme pour une sociologie des arts*, in G. Gurvitch (ed.), *Traité de sociologie*, tome II, Paris, 1963, p. 291. Aşa cum arată şi Ion Ianoşi, marxismul oferă « o concepţie unitară şi totalizatoare despre lume » fără ca prin aceasta să se eludeze particularităţile diferitelor discipline (Ion Ianoşi, *Ideea de sistem dialectic şi sistematizările esteticii marxiste*, in *Cultura şi socialismul*, Bucureşti, 1971, p. 185 şi urm.).

[7] Alphonse Silbermann, *Situation et vocation de la sociologie de l'art*, in *Revue Internationale de Sciences Sociales*, 1968, nr. 4, p. 639.

[8] Aceste tipuri de paradigme sînt stabilite de noi, reţinînd din teoria lui T. Kuhn numai elementele construcţiei paradigmatice enunţate de el, precum: generalizările simbolice, modelele euristice, valorile, exemplaritatea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d) interdependenţa (interfaţa) stărilor axiologice şi a particularităţilor medium-ului (canalului) sau a structurilor de limbaj. Tranzienţă redusă:

e) sinergetismul efectelor trăirii şi simbolizării cu cel al inducţiei axiologice în structura operelor sau a faptelor (acţiunilor) de cultură;

f) cvasiautonomia sau secvenţializarea (serii de imagini şi conţinuturi diferite aparţinînd însă unui întreg) disciplinelor din cîmpul culturii, concomitent cu existenţa zonelor largi de interferenţă (a modelelor globale sociale sau / şi culturale).

Paradigma exprimă faptul că analiza celor mai reprezentative fenomene ale culturii face să regăsim, ca fiind comune, aceste trăsături componente.

Din această perspectivă, se cuvine să arătăm că un moment important în *dialectica sincretismului* îl constituie disocierea « culturalului » de « social » şi apoi a viziunii teoriei şi criticii sociale de cea a sociologiei. Prima disociere s-a produs îndeosebi în plan conceptual, iar a doua în planul disciplinelor, elemente care interesează direct sociologia culturii şi cea a spectacolului. În literatura de specialitate se foloseşte cu insistenţă noţiunea de « socio-cultural » pentru motivul că mai toate procesele sociale ar fi reductibile la « expresii simbolice aflate în comunicare » cînd, în fond, ele sînt numai traductibile; se accentuează, deliberat sau nu, confuzia dintre « social » şi « cultural ». Sociologia marxistă a culturii circumscrie sfera de analiză la faptele de cultură şi civilizaţie înţelese ca subsisteme ale realităţii macrosociale, subsisteme generatoare de norme şi valori, de opere şi instituţii — ca structuri obiectivate ale conştiinţei — precum şi de mecanisme adecvate urmărind promovarea şi circulaţia acestora în raport cu diversele categorii de indivizi (« publicuri »). Desigur, raportarea publicului la opere are în vedere relaţia de valorizare diferenţiată, prin trăiri, prin învăţare, într-un cuvînt prin comportamente şi atitudini faţă de potenţialul spiritual adus în acţiune de o societate dată, cu modul ei de producţie şi cu natura relaţiilor ei sociale.

Persistenţa confuziei între « social » şi « sociologic » a condus, multă vreme, la nedisocierea perspectivei filosofiei şi criticii sociale, culturale şi chiar artistice de interpretarea sociologică propriu-zisă. « Socialul », prin extensie, cuprinde orice gen de referire la acele condiţionări pe care contextul relaţionărilor dintre oameni îl exercită, prin norme şi instituţii, colectiv recunoscute, asupra insului şi a manifestărilor sau a activităţilor sale. Mai adăugăm că cele mai stabile şi cele mai obiectiv necesare dintre asemenea interacţiuni, cum sînt cele de muncă şi de producţie, devin şi cele mai persuasive şi acţionează asupra subiectului istoric prin intermediul conştiinţei lui.

Prin « sociologic » însă, exprimăm saltul pe care îl săvîrşeşte cunoaşterea socială din planul intuitiv-descriptiv în planul măsurabilităţii, al experimentului, al comparativismului, al generalizărilor tipologice, al explicărilor cauzale, al modelării, al verificabilităţii ipotezelor, al calculului corelaţional în care individul se proiectează statistic şi probabilistic funcţie de necesitatea istorică. Se operează astfel saltul de la comentariul exegetic la construcţia teoretică şi metodologică privind viaţa de relaţie a oamenilor, a activităţilor şi instituţiilor în devenirea lor.

În domeniul formelor şi genurilor artistice, procesul desincretizării a deschis drum unor modalităţi diferite de analiză şi comprehensiune considerîndu-le:

a) fie ca structuri imanente, deci în sine, formînd obiect de studiu pentru o teorie a artei sau a fiecărui gen în parte;

b) fie în succesiunea lor istorică şi problematică, inerent legate de unele condiţionări sociale, şi în acest caz s-a impus interpretarea istorică sau filozofico-socială;

c) fie în perspectivă sociologică, evidenţiindu-se prin cercetări concrete, diferenţiale, mecanismele sociale ce explică, statistic sau cauzal, apariţia şi dezvoltarea experienţei, trăirilor şi comportamentelor în viaţa de spectacol, de pildă, intim asociate modelelor sociale şi culturale definitorii pentru epoca sau pentru colectivităţile respective (se ajunge chiar la o sociologie a « perceperii artistice » după Pierre Bourdieu).

Am văzut însă că desincretizarea nu presupune decît secvenţializare şi complinire şi de aceea este puţin probabil că o cercetare sociologică reuşeşte să opereze un decupaj strict al fenomenului teatral sau filmic, pentru a-l analiza din punct de vedere exclusiv

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

social, neintegrîndu-l în structuri sociale şi culturale de context, pe care noi le socotim dealtfel indisociabile.

Acţiunea *paradigmei sincretismului*, în ambele ei sensuri, a avut drept efect proliferarea unor discipline cvasiautonome, atît în cultură, înţeleasă ca fenomen distinct al vieţii sociale — prin care « substanţa » socială însăşi se converteşte în norme şi valori, în semnificaţii şi simboluri —, cît şi în sociologia culturii, discipline cu caracter fie analitic, fie sintetic. De exemplu, desincretizarea a generat nu numai discipline ce aprofundau analitic deosebirile dintre arte, dar, în proiecţie socială, chiar şi instituţionalizări separate, încît se poate vorbi azi de viaţa muzicală, teatrală, literară sau plastică, accentuînd nevoia specializării, a profesionalizării şi a segmentării corespunzătoare a « publicurilor » după natura opţiunilor artistice [9]. Era firesc ca şi sociologia culturii să devină tributară acestei tendinţe, ceea ce a fost ilustrat deja prin tabloul clasificator de mai înainte.

Procesul *resincretizării* însă a determinat abordări multi şi interdisciplinare în cultură (ca obiect global) prin studiile de culturologie, de filosofie a culturii, de etnologie şi antropologie socială şi culturală, de psihologie a artei, de semiologie, teoria comunicării sau teoria macrosistemelor culturale. *Culturalitatea* este considerată, în felul acesta, ca *dimensiune a ontologiei sociale*, a condiţiei umane şi implicit a conştiinţei sociale, exprimată în ideologii variate. Un puternic curent integrator se manifestă între diferitele genuri ale artei, în instituţionalizări conjugate şi în cerinţe care vizează formarea unei personalităţi multivalente sub raportul opţiunilor culturale. Se restaurează, pe această cale, modelul sintetic şi integrator al culturii, percepută ca o reprezentare indisociabilă a unui întreg faţă de subcomponentele sale. Spre exemplu, tipologia modelelor culturale ale lui Erwin Panofski sau Iuri Lotman sînt altceva decît analizele literare, plastice, muzi-

	DESINCRETIZARE	RESINCRETIZARE
TRĂIRI, COMPORTAMENTE, INSTITUŢIONALIZĂRI	— prevalenţă în opţiunile artistice; — publicuri specializate (relativ închise); — sfere distincte de activităţi (separatism instituţional).	— interferenţa opţiunilor artistice (reafectizare); — public multivalent (participativitate); — cooperări între sferele artei, organizate sau informale.
DISCIPLINE TEORETIC-APLICATIVE	— dezintegrarea globalităţii culturale şi tendinţe de circumscriere; — autonomizarea limbajelor speciale; — specializarea metodologică (empirism).	— secvenţializarea reprezentărilor în cadrul fenomenului global; — interferenţa limbajelor şi a semiozelor; — integrarea metodologică (raţionalitate sistemică).

cale sau teatrale, gîndite separat, deoarece înglobează, prin intermediul referinţei la cultura totală, atît reacţiile comportamentale cît şi sistemul de valori ce edifică deopotrivă expresia şi stilistica operelor unei culturi, precum şi ideologia ei bazată pe etnii diferite sau pe dimensiuni de clasă considerate în dinamica lor istorică. Referindu-se la sociologia culturii, René König vorbeşte despre « . . . întrepătrunderea funcţională dintre creaţiile obiective ale spiritului şi evenimentele sociale în cîmpurile de acţiune ale culturii » (apud A. Silbermann).

[9] Paul Caravia, *Interesul pentru festivalurile de artă şi spectacolele de masă*, in Astra, 1973, nr. 103, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O imagine sintetică a confluenţelor care apar este surprinsă în paradigma « desincretizare-resincretizare » redată mai sus.

Deoarece faptul de cultură este sincretic în esenţa sa, întrucît generarea valorilor cît şi mecanismul adjudecării lor sînt fenomene relativ comune tuturor formelor culturii, diferite numai în timp şi spaţiu, manifestarea social-istorică a culturalităţii permite cu greu formularea unor judecăţi izolate în oricare dintre genurile cuprinse în repertoriul său fără o raportare la întregul spectru. În consecinţă, *socotim că relaţiile dintre diferitele componente ale sociologiei culturii nu pot fi decît relaţii de complinire, aşa cum sînt înseşi reprezentările axiologice.*

Instaurarea gîndirii ştiinţifice în aceste domenii nu cunoaşte o cale prea lesnicioasă. După cum este ştiut, spiritul ştiinţific se exercită cu precădere în zonele în care repetabilitatea (invarianţa) şi universalitatea fenomenelor fac posibilă aplicarea unor criterii unice şi a unor aceleaşi unităţi de măsurare. Or, obiectul sociologiei culturii şi mai cu seamă al artelor comportă deosebiri notabile. Fenomenele sînt puternic individualizate, chiar unicate, aşa cum ar fi apariţia personalităţilor creatoare, a operelor, a şcolilor şi curentelor artistice. Putem spune că şi modalităţile de percepere şi trăire a creaţiilor culturale de către grupuri diferite stau sub semnul particularului, fapt care justifică studiile psihosociale. Înţelegerea fenomenelor şi manifestărilor culturale se supune, indubitabil, unei *hermeneutici proprii*. Totodată însă, metodele analitice ca şi cele statistice reuşesc să disocieze atît structuri atomare, adică unităţi distincte cum ar fi textele, mesajele, unităţile categoriale de semnificaţie ale analizei de conţinut, informaţia sau ansamblul de semne caracteristice oricărui obiect, cît şi regulile lor de combinare. De asemenea, atitudinile, motivaţiile şi comportamentele unor categorii de persoane pot fi ierarhizate, corelate sau subîntinse de multiple dimensiuni şi de indicatori cantitativi şi calitativi corespunzători. *Sociologia artelor, ca şi cea a culturii, vede în orice operă sau creaţie culturală atît conţinutul specific, cît şi semnul realităţii sociale din care emerge.*

Tot atît de semnificatoare sînt însă, pentru înţelegerea culturii teatrale şi filmologice, etapele istorice parcurse de arta şi instituţia spectacolului, socotite ca premise ale continuităţii şi ale dezvoltării construcţiei culturale în anii socialismului şi în perspectiva comunistă a societăţii româneşti.

1.3. RAPORTURI ÎNTRE ISTORIOGRAFIE ŞI SOCIOLOGIE ÎN CERCETAREA FENOMENULUI TEATRAL ŞI CINEMATOGRAFIC

Cercetarea sociologică se află într-o subliniată relaţie epistemologică cu cercetarea istorică, relaţie care, din păcate, nu a fost încă înţeleasă şi încurajată, pentru a asigura nu numai descifrarea contextelor culturale contemporane, dar şi a celor premergătoare. Există destule dovezi care atestă faptul că istoriografia, bazată exclusiv pe documente şi exegeze strict descriptive, a ajuns să le considere insuficiente mai ales atunci cînd năzuieşte să închege o reală şi autentică concepţie referitoare la istoria culturii din ţara noastră. Dacă ne gîndim la zone cultural-sociale din trecutul nostru care continuă să se susţină numai pe interpretări istoriografice, cum ar fi perioada premedievală şi medievală, perioada sfîrşitului de secol XVIII şi cea a secolului al XIX-lea, se constată cît de resimţită se face intervenţia investigaţiilor antropologice şi sociologice, capabile să reconstituie structurile de adîncime din profilul spiritual al poporului, chiar cînd el este insuficient reflectat în opere de civilizaţie pe care, din nefericire, vremea le-a şters sau le-a înstrăinat în arhive greu accesibile. Dorim, cu alte cuvinte, să acreditcăm ideea după care, investigaţia sociologică nu constituie un scop în sine; ea urmăreşte să ofere cercetării istorice sau estetico-filosofice temeiuri solid construite şi riguros argumentate pentru incursiunile în sfera culturii, pentru explicarea cauzelor şi condiţiilor ce au determinat un anumit curs al istoriei culturale şi poate, totodată, prevedea perspectivele posibile în dezvoltarea ulterioară.

Asemenea cercetări conjugate, în care contribuţia etnologiei şi folcloristicii este aproape hotărîtoare, dobîndesc un interes major astăzi deoarece ne permitem să consi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

derăm ca principală preocuparea politicii culturale şi a programelor de perspectivă spre *definirea riguroasă a profilului cultural românesc în perioada de modernizare şi urbanizare*, de trecere de la modul de viaţă tradiţional la cel care aparţine viitorului socialist, dominat de o mentalitate avansată, ancorată în solul valorilor ştiinţei şi ale umanismului integral, după cum stipulează şi Programul P.C.R.

Este necesar să stăruim o clipă asupra gîndului dacă şi în ce măsură curentul declanşat în Europa începutului de secol XIX de mult comentata lucrare *Vocile popoarelor în cîntece* a filosofului german Johan Gottfried Herder, cu reflexiile sale iluministe, care socoteşte ca ineluctabilă pentru progresul istoric dezvăluirea particularităţilor culturale ale popoarelor, a vocaţiei lor stilistice exprimate în actul creaţiei culturale colective, şi-a găsit sau nu corespondentul pentru epoca ce o străbatem. Dacă şi în ce măsură, deci, asemenea particularităţi se estompează sau se modifică sub imperiul mijloacelor de comunicaţie în masă, al democratismului cultural modern, al noii ordini mondiale preconizate, al accelerării progresului industrial şi spiritual, sau al controlului informaţional? Şi în acest sens, sociologia culturii trebuie să cerceteze nu numai trecutul, dar şi viitorul, în situaţia cînd eşafodajul său ştiinţific o va ajuta să discearnă între acţiunea factorilor cu caracter universal, ce se manifestă în lumea contemporană, faţă de cei ce îşi exercită influenţa în perimetrul local al comunităţilor culturale naţionale.

Din acest punct de vedere, al unei atare perspective modernizatoare, se poate considera, de exemplu, că filmul este o altă faţetă a genului dramatic, a spectacolului adaptat mijloacelor şi cerinţelor evului modern. Filmul, după opinia noastră, aparţine dramaturgiei, folosind însă alte mijloace de realizare, eminamente tehnice şi chiar industrializate, şi, implicit, alte modalităţi de expresie artistică sau socială. Faptul că filmul se dezvoltă sub incidenţa mijloacelor comunicaţiei în masă, cu particularităţile ce decurg din această sorginte, spre deosebire de teatru care oscilează între formele tradiţionale şi nevoia de a ieşi în cetate, în spaţii mai largi, organizate cu ajutorul mijloacelor tehnice moderne, nu modifică esenţa lor comună, *de dialog trăit şi exersat de omul-actor* ***in praesentia*** *şi nu numai prin limbajul substituant ca în literatură sau plastică.*

Oare tendinţa zilelor noastre este aceea de a dizolva distanţa dintre faptul de cultură — teatrul, de exemplu — şi faptul de civilizaţie — cinematograful — înglobîndu-l pe acesta din urmă în sfera celui dintîi? Sau, dimpotrivă, se disociază şi mai mult cele două cîmpuri prin fenomenul reificării-al subordonării valorii însăşi mijlocului de realizare-şi implicit al alienării? Sînt numai cîteva din gravele probleme la care sociologia culturii trebuie să răspundă. Referitor la noţiunile de civilizaţie şi cultură invocate aici şi care au făcut şi fac obiectul unor stăruitoare dezbateri, stîrnind chiar adevărate pasiuni [10], trebuie spus că le considerăm două laturi ale unui singur proces care vizează organizarea capacităţii proiective a societăţii şi instituirile ei transmisibile peste generaţii, sub forma modificărilor aduse mediului natural şi mediului tehnic-social. Or, în creaţia de film se consideră ca prevalentă importanţa mijloacelor şi artificiilor tehnice, a prelungirii senzoriului prin tehnologii ajutătoare, ceea ce ar îndritui interpretarea ce se dă filmului, ca aparţinînd « civilizaţiei vizualului ». Caracterul ambiguu al filmului, care aderă la esenţa dramaturgică prin animarea acţiunii de către om *in praesentia*, ca şi în teatru, dar care totuşi îl substituie pe om, prin tehnica peliculei, *recording*-ului, fără a-l elimina însă, încurajează inserarea filmului printre instituţiile civilizaţiei, rămînînd teatrului privilegiul de a fi « proiect » spiritual, adică act de cultură neconvertit. Sîntem înclinaţi să credem că dezvoltarea tehnologiilor şi găsirea unor mijloace mai bogate în expresivitate poate întări valenţa culturală a operei filmice.

Iată deci, că sîntem nevoiţi să constatăm oportunitatea studiilor de sociologie istorică alături şi concomitent cu cercetări sociologice asupra epocii contemporane şi a deschiderilor ei previzibile, pentru a vedea în ce condiţii, aşa cum arată Alain Touraine, « era particularismelor culturale se estompează făcînd loc celei a participării tuturor la cultura

[10] Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Bucureşti, 1967, precum şi lucrări ulterioare; T. Herseni, *Literatură şi civilizaţie*, Bucureşti, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comună»[11]. Evident, participarea indivizilor la cultură diferă substanţial de la o structură socială — în care conduita individuală este în dezacord cu lumea sa înstrăinată — la o alta, în care modul personal de participare la cultură concordă cu valorile pe care, la rîndu-i, le creează pentru o lume ce-i aparţine.

O incursiune documentară sumară în epocile străvechi ale culturii din bazinul carpato-dunărean ne legitimează prezenţa istorică pretimpurie. Spectacolul, sacru sau nu, cu virtuţile sale de a contribui la etnogeneza civilizaţiei şi culturii noastre prin lumea de mituri ce a zămislit o viziune şi o tradiţie folclorică originală, încărcată cu sensurile traco-dace şi mai apoi cu cele provenite din culturi de contact sau de convieţuire, prin mecanismele aculturaţiei şi enculturaţiei, acest spectacol, deci, era încărcat de importantele funcţii sociale pe care le îndeplinea, dar nu mai puţin culturale.

Persistenţa acestor ritualuri, pînă nu de mult, mai cu seamă în zonele retrase din calea marilor fluxuri civilizatorice, dovedeşte nu numai continuitatea fondului culturii populare autohtone, dar şi capacitatea ei de a fi fost o reală forţă coezivă în viaţa colectivităţilor româneşti din ambele părţi ale Carpaţilor. Că acest tip de cultură a însemnat, pentru poporul căruia i se refuzase dreptul istoric la «cultura majoră» şi la efectele benefice ale învăţăturii, modul de a subzista este acum un adevăr necontestabil. Faptul explică şi persistenţa în timp a unei comunităţi istorice închegate şi recrudescenţa, aproape miraculoasă, a culturii româneşti în ultimele două secole precum şi modelarea stilistică a spaţiului nostru cultural astfel încît îl putem regăsi azi în conduitele unor largi păturii ale poporului nostru, «cîmp stilistic» — cum spune Blaga — prin care străbate *istoricitatea*, demonstrîndu-se astfel participarea noastră la istorie şi creaţie[12].

Dacă procesul *modernizării* trebuie cu prioritate explicat de cercetarea sociologică sau antropologică[13] ca pe modalitatea ce exprimă dinamica şi sensul procesualităţii sociale şi culturale actuale, atunci se impune notarea momentelor în care s-au resimţit cele mai sigure impulsuri spre modernizare şi modul în care dramaturgia a contribuit, stimulînd şi reflectînd la rîndu-i, schimbarea.

O incursiune în istoria culturii spectacolului ne relevă că un asemenea moment ar fi avut loc în perioada dintre revoluţia lui Tudor Vladimirescu (1821) şi anul Unirii (1859), cînd se *prefigurează conştiinţa modernă* a culturalităţii noastre, ilustrată prin tendinţa de a exprima în limba cultă românească gîndul şi simţirea convertite în valori şi în instituţii de seamă. În aceste împrejurări s-au afirmat în cultura teatrală a timpului personalităţi de seamă ca Dinicu Golescu, Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Matei Millo, Ion Câmpineanu şi Ion Heliade Rădulescu: înfiinţarea Societăţii Filarmonice şi a Teatrului Naţional a încununat aceste aspiraţii şi eforturi[14].

Un al doilea moment este desigur «momentul Caragiale» care adaugă dramaturgiei spiritul critic şi al polemicii sociale împlinind vocaţia teatrului românesc în cadrul creaţiei europene. (Nu este exclus ca acest moment să însemne chiar o deschidere spre spaţii exogene de cultură, aşa cum afirma şi Mircea Eliade).

În deceniile 7—8 ale secolului XX, este înregistrabil un proces de emancipare, credem noi, mai cu seamă a modalităţilor de punere în scenă, ceea ce conduce la afirmarea originalităţii regizorale în organizarea spectacolului de teatru, a concepţiei şi capacităţii interpretative, într-un cuvînt, a invenţiei scenice.

Nu aceleaşi momente pot fi descifrate în evoluţia filmului, probabil mai intim legat de stadiul industrializării, evoluţie care, de la începuturile sale modeste, nu a avut încă un *spiritus rectus* precum au fost, pentru teatru, precursorii dramaturgi şi actori, susţinuţi îndeosebi de partitura scriitoricească a lui Caragiale. Este însă de remarcat revirimentul modernizator din cadrul cinematografiei în ultimii şapte ani şi mai cu seamă

[11] Alain Touraine, *La Société post-industrielle*, Paris, 1969, p. 290.
[12] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Cluj-Napoca, 1976, p. 174.
[13] John W. Cole, *Perspectiva dialectică în ecologia culturală*, interviu cu prof. J.W. Cole in *Viitorul social*, 1977, nr. 1, p. 167 şi urm.
[14] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I, Bucureşti, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tendinţele înnoitoare pe care le aduc producţiile tinerilor regizori şi unele superproducţii în aria filmului istoric.

Este cert şi de subliniat faptul că începuturile teatrului românesc, precum şi debutul cinematografiei autohtone coincid şi cu dobîndirea conştiinţei profesionale, a autonomiei acesteia chiar, atît pentru scriitorul dramaturgic sau scenaristul de film, pentru interpret sau actor, cît şi pentru regizorul spectacolului. Formele pe care le îmbracă emanciparea profesiunilor specifice vieţii de spectacol au implicaţii însemnate sub raportul sociologiei creaţiei de teatru şi de film, al statutului social al lumii artistice, al mecanismelor de asimilare a invenţiilor în această lume şi mai ales în ceea ce priveşte formarea publicului de spectacol.

2. COMENTARIU ASUPRA REZULTATELOR UNOR CERCETĂRI DE SOCIOLOGIA CULTURII PRIVIND TEATRUL ŞI FILMUL

După cum se ştie, viaţa culturală a deceniului 8, în ţara noastră, a fost marcată de două momente importante pentru configurarea ideologică şi artistică a acestei evoluţii, pentru dinamizarea întregii mişcări spirituale a ţării. Ne referim la elaborarea Programului Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism, adoptat de Congresul al XI-lea al P.C.R. şi la lucrările Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste, din iunie 1976, în cadrul căruia a fost prezentată Expunerea cu privire la activitatea politico-ideologică şi cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conştient şi devotat al societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi al comunismului în România.

Aceste momente au fost pregătite prin experienţa dobîndită în perioada construcţiei socialiste şi ca urmare a dezvoltării tradiţiilor înaintate din istoria poporului nostru. Subliniem importanţa acestor momente deoarece ele jalonează cadrul social-politic la care urmează a fi raportată semnificaţia datelor obţinute în cadrul unor anchete şi cercetări sociologice desfăşurate în capitală, în perioada de după Plenara P.C.R. din noiembrie 1971, deci în plin efort de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

2.1. INSTITUŢIA DE SPECTACOL ŞI PUBLICUL ACESTEIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Una dintre problemele esenţiale ale analizei sociologice este şi aceea de a releva aspecte ale raportului dintre condiţiile create de societate, prin politica ce o desfăşoară în domeniul culturii, baza instituţională deci creată şi nivelul la care este folosită de populaţie.

Astfel, ţinînd seama de sporul demografic, care a înregistrat după război dublarea populaţiei faţă de 1948, precum şi de creşterea mediului urban pe ansamblul ţării (ajungînd în 1975 la 43,2%), se poate afirma că are loc şi o creştere oarecum corespunzătoare a dotărilor culturale şi a mijloacelor de răspîndire a valorilor artistice. Principalii indicatori referitori la viaţa de spectacol (inclusiv filmul) arată dublarea numărului de teatre dramatice, al teatrelor de păpuşi şi marionete, al teatrelor muzicale, de operă şi operetă şi al ansamblurilor de cîntece şi dansuri [15]. De asemenea, s-a înregistrat o dublare a numărului de cinematografe cu bandă normală şi al locurilor în săli; au crescut de 6 ori instalaţiile cu bandă îngustă; a crescut de 12 ori numărul abonamentelor la radio şi, din 1960 pînă în 1975, de 48 de ori numărul abonamentelor TV.

În ce priveşte numărul de reprezentaţii, din 1950 pînă în 1975, a crescut de 2 ori la teatrele dramatice, de 4 ori la teatrele de păpuşi, de 4 ori la teatrele muzicale (afară de operă care se menţine la cca 194 de spectacole pe an, pe fiecare din cele 5 instituţii

[15] *Anuarul statistic al Republicii Socialiste România*, 1976, Bucureşti, D.C.S.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din țară) și de 5 ori la ansambluri artistice. Dacă însă vom urmări dinamica participării spectatorilor, vom observa că, dacă populația s-a dublat, la fel numărul instituțiilor și al spectacolelor, nu același ritm se constată și la numărul de spectatori — 4 250 000 în 1975, față de 2 839 000 în 1950. Pe de altă parte, dacă la teatrele muzicale și operetă se dublează numărul de spectatori, la operă chiar scade în aceeași perioadă. În privința filmului se poate spune că a crescut numărul de filme producții românești, numărul de spectacole a crescut de 8 ori, iar numărul spectatorilor de numai 3,5 ori.

Aceste date se referă la ansamblul țării și sînt foarte generale, ele arătînd totuși că persistă inerente diferențieri între ritmurile de creștere ale diferiților indicatori cu care măsurăm, socialmente, activitatea culturală. Or, tocmai aceste diferențieri se cuvin profund analizate cu ajutorul metodelor sociologice, pentru a se putea stabili o diagnoză corectă a vieții de spectacol, de pildă, și tendințele pentru dezvoltarea ulterioară a genurilor respective și a manifestărilor pe care le incumbă.

O explicație peremptorie ce poate fi avansată este aceea că prin politica sa, statul nostru a considerat ca necesar să asigure populației în creștere o dotare culturală corespunzătoare. Dar, respectînd principiul dezvoltării armonioase a tuturor regiunilor țării, noile instituții culturale au fost deopotrivă răspîndite în centrele cu tradiție ca și în zonele mai defavorizate, unele din ele chiar cu grave moșteniri din vechea orînduire. Este deci explicabil că deși, pe ansamblu, numărul locurilor în instituțiile de cultură precum și al manifestărilor a crescut, nu s-a obținut și o frecventare integrală, fapt care depinde, în primul rînd, de educarea păturilor largi ale populației spre care se îndreaptă toate eforturile organelor de planificare culturală.

2.2. DINAMICA FRECVENTĂRII TEATRULUI ȘI FILMULUI ÎN BUCUREȘTI

Situația pe ansamblul țării se reflectă și în viața culturală a capitalei, fapt care demonstrează că segmentul urban nu se diferențiază cu mult față de situația întregii țări, în care mediul rural continuă să mențină o pondere ridicată (peste 50%). Datele pe care le deținem [16], arată că creșterea numărului de spectacole devansează creșterea numărului de

Tabelul nr. 1

Dinamica numărului de spectatori între 1966—1972

	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
Cinematografie	100,8	96,5	90,7	89,4	91,0	86,7	82,9
Teatre dramatice	88,6	81,4	81,4	77,8	81,8	77,8	76,2
Teatre de păpuși	114,9	94,5	115,4	94,2	112,5	101,0	105,6
Operetă	93,0	106,4	93,2	87,0	91,0	73,2	90,8
Operă	97,4	113,3	104,8	99,7	84,0	61,2	78,7
Ansambluri artistice	123,3	104,8	87,3	91,4	36,9	48,4	51,6

anul 1965 = 100%

spectatori la teatrele dramatice, muzicale și la ansamblurile de cîntece și dansuri; dinamica este însă pozitivă la teatrele de păpuși și marionete, așa cum se poate vedea din valorile indicilor cu bază fixă (anul 1965).

Aceste fenomene de audiență care au stat în atenția noastră în cadrul cercetărilor la care ne vom referi, pun în evidență anumite decalaje între procesul urbanizării cultu-

[16] Paul Caravia, Nicolae Ristea, *Analiza activității instituțiilor din rețeaua așezămintelor culturale în contextul cultural al capitalei. Studii de statistică privind consumul de cultură al municipiului București*, 1973, raport de anchetă, dactilo., p. 19 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rale şi cel al urbanizării privite din punct de vedere economic şi social. De aceea, se impunea o cunoaştere mai nuanţată pentru verificarea unei atare ipoteze. S-au căutat bine-înţeles explicaţii întemeiate pe date; cea mai obişnuită dintre interpretări era cea care punea pe seama televiziunii, a dezvoltării acesteia, descreşterea interesului publicului pentru activităţi care se desfăşurau în mod obişnuit în cadrul instituţiilor culturale şi care presupuneau deplasarea de la domiciliu. De asemenea, se stabilea o presupusă legătură între timpul liber al populaţiei şi vizionarea spectacolelor.

O prognoză care a fost elaborată în cadrul unui alt studiu sociologic întreprins în 1973 [17] a stabilit coeficienţii de corelaţie dintre dezvoltarea audienţei TV (număr de abonamente) şi frecventarea mai multor instituţii culturale (număr de abonamente, de cititori sau de bilete vîndute la săli) cum ar fi: radio, biblioteci publice, săli de spectacole, cinematografe şi muzee. S-a luat ca bază pentru calculul corelaţional seria de date referitoare la numărul de persoane ce au frecventat respectivele unităţi culturale timp de 13 ani (1959—1971). S-a constatat astfel că evoluţia ascendentă a audienţei TV influenţează direct, dar negativ, numai frecventarea sălilor de spectacol, în ansamblu (inclusiv instituţiile muzicale, simfonice sau cinematografele). Nu am putut disocia însă pe seama cărui gen de spectacole descreşte frecventarea acestora. În schimb, scăderea interesului pentru celelalte instituţii amintite, inclusiv cinematograful, nu poate fi asociată semnificativ cu dinamica ascendentă a televizionării, curbele descrise fiind deocamdată, conform datelor analizate, relativ independente. Nu este mai puţin adevărat că în această perioadă creşte şi numărul construcţiilor noi situate excentric faţă de instituţiile teatrale şi marile cinematografe, fapt ce a determinat măsuri privind dotarea culturală a noilor cartiere. Studiul remarcă posibila influenţă a acestui factor, care însă nu a fost luat în analiză; datele pe care le deţinem atestă interesul publicului din orice zonă a Bucureştiului pentru unităţile culturale din zona centrală.

În ceea ce priveşte timpul liber disponibil, în perioada efectuării studiului (avem în vedere timpul pentru sine, degrevat de obligaţii gospodăreşti) era, în medie, pe capitală, de cca 2 pînă la 3 ore pe zi, timp folosit îndeobşte în locuinţă pentru lectură sau televizionare.

Pe de altă parte se ştie că audienţa faţă de spectacolul de teatru sau de film nu trebuie circumscrisă numai la frecventarea sălilor specializate atîta vreme cît interese de acest gen pot fi satisfăcute şi pe alte canale, la domiciliu, cum ar fi: radioul, TV-ul şi chiar lectura. Toate aceste elemente de referinţă sînt prezentate pentru a înţelege mai exact momentul în care au fost efectuate cercetările sociologice la care ne vom opri în continuare, sau, cu alte cuvinte, cîteva din coordonatele culturale ce definesc spaţiul vieţii teatrale şi cinematografice din municipiul Bucureşti.

2.3. ANALIZE SOCIOLOGICE PE BAZA UNOR ANCHETE DE TEREN

2.3.1. REPERE TEORETICE ŞI METODOLOGICE

Rămînînd fideli concepţiei după care studiile de sociologia spectacolului ar trebui să ţină seama de contextul culturalităţii dintr-o comunitate supusă investigaţiei, vom schiţa în cele ce urmează problematica ce ne-a călăuzit cît şi rezultatele pe care le-am obţinut cu ocazia unor studii întreprinse în zona municipiului Bucureşti, în perioada 1971—1975 [18]. Cercetările nu au fost centrate pe analiza fenomenului teatral şi cinematografic; cu toate acestea, s-a investigat, la nivelul populaţiei, şi audienţa faţă de variate genuri de spectacole concomitent cu preferinţele pentru un spectru mai larg de conduite culturale (lectura,

[17] În cadrul studiului *Influenţa acţiunii culturale . . .*, proiect I.P.B. (Institutul Proiect Bucureşti) nr. 8 586/1973, coordonator Paul Caravia, a fost elaborată lucrarea *Legături statistice între diferite variabile socio-culturale* (autori: Titus Ştefănescu-Priboi, I. Ionescu-Siseşti).

[18] Paul Caravia (coord.) şi col., *Cercetări comparative privind influenţa acţiunii cultural-educative asupra unor aspecte ale integrării industriale şi urbane a populaţiei active a municipiului Bucureşti*, proiect I.P.B. nr. 8 586/1973—1974, 350 p. + 150 p. dactilo.; Paul Caravia, Marilena Lunca, V. Bărbuţă şi col., *Comunicarea interumană şi implicaţiile ei asupra vieţii sociale în cadrul urban*, proiect I.P.B. nr. 3 917/1974—1975, raport final 145 p. + anexe dactilo.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzica, artele plastice, presa, televizionarea, mentalitatea tehnico-ştiinţifică, religiozitatea).

Dezvoltarea postbelică a societăţii româneşti este marcată, după unele dintre concluziile cercetărilor întreprinse de noi, de ceea ce am putea numi *procesul de urbanizare şi de culturalitate urbană în tranziţie*, prin trecerea de la structurile de tip rural-tradiţional spre cele ale unei civilizaţii industrial-agrare, statornicită pe relaţii sociale reînnoite, socialiste. Reflexul acestor accelerate schimbări imprimă vieţii spirituale particularităţi esenţiale pentru înţelegerea modului în care s-au conjugat formele conservatoare de mentalitate cu eforturile făcute în direcţia modernizării prin intermediul instrucţiei şcolare generalizate, a reprofesionalizării, a politicii de educare în masă a populaţiei. Toate aceste demersuri cu largi ecouri sociale se finalizează în profunde restructurări ce s-au produs în planul conştiinţei şi în care integrarea urbană şi culturală a maselor de migranţi (rural-urban) joacă un rol deosebit pentru cunoaşterea şi definirea publicului actual din sfera vieţii noastre urbane.

Încercînd să ţinem seama de paradigma « desincretizării-resincretizării », pe care am propus-o, trebuie să constatăm că, dacă viaţa instituţiilor artistice din ţara noastră ilustrează conştiinţa desincretizării în forme asemănătoare celor petrecute în restul Europei, adică în centrele urbanismului cultural, populaţia, şi îndeosebi cea de recentă rezidenţă urbană (respectiv de provenienţă rurală), continuă să zăbovească într-o viziune sincretică, tipică dealtfel pentru cultura folclorică, unde oralitatea textului poetic se confundă cu jocul şi declamaţia, cu muzica, cu dansul, cu costumaţia sau cu podoaba şi masca, cu rudimentul scenografic influenţat de mediul natural. Desincretizarea actului cultural nu este percepută ca un fenomen de lucidă disociere şi de « specializare » a opţiunii culturale, în aşa măsură încît să conducă la o segmentare bine marcată a publicului pe genuri de spectacole şi respectiv pe genuri de filme sau piese, pe opere de autor sau pe producţii colective şi chiar anonime. Faptul că filmul, muzica uşoară, muzica populară, revista sînt genurile culturale cu cea mai largă pătrundere în sensibilitatea publicului chiar urban este o dovadă a unei perceperi mai apropiate ingerinţelor sincretice decît unui proces de diferenţiere deliberată, aşa cum pretinde frecventarea operei literare culte, filmul de autor, dramaturgia sau muzica simfonică şi camerală. Sîntem deci mai aproape de cultura popular-tradiţională decît de cultura populară urbană şi de cea promovată prin mijloacele de comunicare în masă, care înseamnă o formă *sui generis* de resincretizare prin ceea ce Jean Duvignaud numeşte « teatralizarea generalizată a faptelor umane » [19]. Afirmaţia are în vedere, în primul rînd, vizualizarea evenimentelor *in praesentia* şi apoi faptul că sînt difuzate în masă.

Diferenţa dintre publicul disociativ şi pertinent selectiv, pe de o parte, şi publicul cu tendinţă marcată spre indistincţia genurilor sau a reprezentărilor artei şi a expresivităţii lor personalizate, pe de altă parte, devine un indicator relevant pentru determinarea conduitelor culturale ale populaţiei. Chiar şi prin observare curentă putem sesiza o atare diferenţă, dacă urmărim modul de exprimare cu adresă al unora (« Am fost la filmul *Opt şi jumătate* al lui Fellini ») sau exprimarea impersonală a celorlalţi (« Am fost la film »). Dealtfel, prin analizele sociologice pe bază de anchete de teren, se pun în evidenţă constatări ce contrastează adeseori cu impresiile sau cu părerile de bun simţ ale celor avizaţi, fie critici, decidenţi sau simpli observatori, şi numai rareori avem de a face, cum a fost acest caz, cu confirmări ale unor asemenea opinii. Acreditarea unor constatări de genul celor ce infirmă sau reformulează opinii de bun simţ, constatări la care am ajuns în cercetările sociologice întreprinse, este, cel puţin în parte, susţinută de faptul că acestea s-au desfăşurat pe eşantioane reprezentative. Urmărind asigurarea unui nivel ridicat al reprezentativităţii, s-a ţinut cont în primul rînd de specificul problematicii abordate — studiul culturalităţii şi al structurilor comunicaţionale în cultură.

Prima cercetare (1972—1974) a vizat *populaţia activă* a municipiului Bucureşti, cuprinsă între 16 şi 60 de ani (deci fără elevi şi studenţi) din oraş şi din comunele suburbane. A doua cercetare (1974—1975) s-a extins şi la populaţia inactivă (studenţi, elevi, pensionari, casnice), dar numai din Bucureşti.

[19] Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, 1967, p. 120 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2.3.2. STRUCTURA SOCIALĂ A PUBLICULUI DE TEATRU ŞI FILM

În prima cercetare ne-am interesat de *nivelul culturalităţii, al practicilor culturale* sub raportul frecvenţei, consumului, preferinţelor etc. A doua cercetare s-a preocupat de *mijloacele de comunicare utilizate de populaţia capitalei pentru satisfacerea intereselor culturale*. În ambele cercetări, referirile la teatru şi la film nu au constituit un obiectiv principal sau exclusiv, aceste aspecte fiind tratate în mod implicit în contextul mai larg şi mai complex al comportamentelor culturale. În prima cercetare, de pildă, au fost urmăriţi numeroşi indicatori caracteristici pentru definirea contextului social cum ar fi: gradul de urbanizare, frecventarea dotărilor culturale, relaţiile intrafamiliale, inserţia la locul de muncă, bugetul de timp liber, ş.a. O serie de indicatori au fost folosiţi pentru a surprinde comportamentul diverselor categorii de public faţă de instituţiile şi genurile de spectacole — frecvenţa, intensitatea audienţei, genurile preferate, canalele în mod obişnuit folosite, distingînd între cele « tradiţionale » (sală de spectacol, casă de cultură, carte etc.) şi cele de tip mass-media (cinema, radio, TV, disc).

Structura eşantionului utilizat în prima cercetare a păstrat, la pragul de 0,05 probabilitate de apariţie a erorii, proporţiile categoriilor de vîrstă, sex, şi categoria socio-profesională din populaţia reală totală a oraşului Bucureşti (volum eşantionat de 812 persoane) şi a comunelor suburbane considerate separat (volum eşantionat de 665 persoane). În a doua lucrare, reprezentativitatea a fost întrunită (prag 0,05) pentru criteriile: vîrstă, nivel de instrucţie şi mediul de provenienţă, considerate independent (volumul eşantionului 521 persoane).

Structura socială a celor trei eşantioane este:

Tabelul nr. 2

Structura socială a eşantionului utilizat în cercetare a I, oraş Bucureşti, 1973

CATEGORII DE CALIFICARE — ŞCOLARIZARE	VÎRSTĂ				SEX		TOTAL
	16—25 ani	26—35 ani	36—45 ani	46+ ani	M	F	
Muncitor necalificat	19 2,34%	16 1,97%	20 2,46%	36 4,43%	26 3,80%	65 8,00%	91 11,21%
Muncitor calificat	70 8,62%	100 12,31%	106 13,05%	113 13,91%	222 27,34%	167 20,56%	389 47,91%
Maistru — tehnician	12 1,47%	31 3,81%	35 4,31%	17 2,09%	67 8,25%	28 3,44%	95 11,70%
Funcţionar	18 2,21%	24 2,95%	44 5,41%	33 4,06%	47 5,78%	72 88,67%	119 14,66%
Specialist	6 0,73%	42 5,17%	36 4,43%	34 4,18%	76 9,36%	42 5,17%	118 14,53%
Pînă la 4 clase elementare	5 0,61%	30 3,69%	55 6,77%	93 11,38%	70 8,62%	113 13,91%	183 22,54%
Şc. gen., profes. şi de maiştri	83 10,22%	84 10,34%	91 11,20%	68 8,37%	197 24,26%	129 15,88%	326 40,15%
Şc. medie, liceu (teh./teoretic)	31 3,81%	57 7,01%	58 7,14%	36 4,43%	92 1,33%	90 11,08%	182 22,41%
Învăţămînt superior	6 0,73%	42 5,17%	37 4,55%	26 3,20%	79 9,72%	42 5,17%	121 14,90%
TOTAL	125 15,39%	213 26,73%	241 29,68%	233 28,70%	438 53,94%	374 46,06%	812 100%

Asigurarea reprezentativităţii celor trei eşantioane (uneori şi sub pragul de 0,05 probabilitate de apariţie a erorii), pentru caracteristici socio-demografice şi socio-cultu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rale care şi-au dovedit importanţa în cercetări de sociologia culturii, a fost reconfirmată prin analiza intercorelată a caracteristicilor de eşantionare, prin reprezentativitatea diferitelor cote.

Asemenea caracteristici sînt extrem de relevante pentru susţinerea tezelor referitoare la etapa tranzitorie în care se află procesul de urbanizare al capitalei postbelice şi cultura urbană. Întrucît caracteristica « profesiune » corelează strîns, în societatea noastră, cu variabila «nivel de instrucţie şcolară», se va putea ajunge, fie considerîndu-le pe amîndouă, fie una din ele (şcoala, de pildă, în a doua cercetare), la o mai exactă segmentare a publicului care frecventează diferitele categorii de spectacole deşi larga expunere a publi-

Tabelul nr. 3

Structura socială a eşantionului utilizat în cercetarea I, suburban, 1973

CATEGORII DE CALIFICARE — ŞCOLARIZARE	VÎRSTĂ				SEX		TOTAL
	16–25 ani	26–35 ani	36–45 ani	46+ ani	M	F	
Muncitor necalificat	21 3,15%	39 5,86%	49 7,37%	49 7,37%	69 10,37%	89 13,38%	158 23,76%
Muncitor calificat	117 17,59%	129 19,39%	102 15,33%	53 7,97%	260 39,09%	141 21,20%	401 60,30%
Maistru — tehnician	—	14 2,10%	14 2,10%	4 0,60%	23 3,46%	9 1,35%	32 4,81%
Funcţionar	6 0,90%	5 0,75%	4 0,60%	2 0,30%	5 0,75%	12 1,80%	17 2,56%
Specialist	—	1 0,16%	4 0,60%	—	4 0,60%	1 0,16%	5 0,75%
Ţăran individual	—	—	1 0,16%	1 0,16%	2 0,30%	—	2 0,30%
Ţăran cooperator	—	7 1,05%	6 0,90%	36 5,41%	18 2,71%	31 4,66%	49 7,37%
Meseriaş	—	—	1 0,16%	—	1 0,16%	—	1 0,16%
Pînă la 4 clase elementare	9 1,95%	93 13,98%	112 16,84%	115 17,29%	183 27,51%	146 21,95%	329 49,48%
Şc. gen., profes. şi de maiştri	122 18,34%	78 11,72%	51 7,67%	23 3,46%	162 24,35%	112 16,84%	274 41,20%
Şc. medie, liceu (teh./teoretic)	13 1,95%	23 3,46%	14 2,10%	7 1,05%	33 4,96%	24 3,60%	57 8,57%
Învăţămînt superior	—	1 0,16%	4 0,60%	—	4 0,60%	1 0,16%	5 0,75%
TOTAL	144 21,65%	195 29,32%	181 27,22%	145 21,80%	382 57,44%	283 42,56%	665 100%

cului la RTV şi la film în general produce unele omogenizări, dar numai la nivelul mediu şi submediu de şcolaritate al populaţiei, diferenţierile mai marcante intervenind la nivelul superior.

Se va reţine desigur faptul că structura socio-demografică a populaţiei noastre se modifică sensibil după 1949, cînd se manifestă tendinţe evidente spre omogenizare. Tot-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

odată însă, nu se pot ignora diferenţierile moştenite care au continuat să influenţeze dinamica schimbărilor sociale şi culturale şi pe care studiile întreprinse încearcă să le explice din perspectiva dialecticii materialist-istorice.

Tabelul nr. 4

Structura socială a eşantionului utilizat în cercetarea II, 1975

ŞCOALA ŞI PROVENIENŢA	VÎRSTA	Pînă în 24 ani	25–34 ani	35–44 ani	45–54 ani	55 şi peste	TOTAL	TOTAL
Pînă sau 6 clase elementare	RURAL	0 —	7 1,34%	28 5,37%	30 5,75%	38 7,29%	103 19,76%	150 28,79%
	ALT URBAN	0 —	2 0,38%	2 0,38%	6 1,15%	10 1,91%	20 3,83%	
	BUCUREŞTI	1 0,19%	7 1,34%	8 1,53%	4 0,76%	7 1,34%	27 5,18%	
Şcoală generală (7, 8, 10 clase)	RURAL	4 0,76%	7 1,34%	11 2,11%	17 3,26%	6 1,15%	45 8,63%	86 16,50%
	ALT URBAN	2 0,38%	0 —	4 0,76%	6 1,15%	2 0,38%	14 3,68%	
	BUCUREŞTI	10 1,91%	8 1,53%	5 0,95%	0 —	4 0,76%	27 5,18%	
Şcoală profesională şi de maiştri	RURAL	9 1,72%	7 1,34%	8 1,53%	12 2,30%	5 0,95%	41 7,87%	85 16,31%
	ALT URBAN	1 0,19%	1 0,19%	4 0,76%	1 0,19%	3 0,57%	10 1,91%	
	BUCUREŞTI	5 0,95%	12 2,30%	7 1,34%	6 1,15%	4 0,76%	34 6,52%	
Şcoli postliceale	RURAL	2 0,38%	6 1,15%	13 2,49%	5 0,95%	4 0,76%	30 5,75%	111 21,30%
	ALT URBAN	2 0,38%	2 0,38%	8 1,53%	8 1,53%	5 0,95%	25 4,79%	
	BUCUREŞTI	19 3,64%	12 2,30%	14 2,68%	7 1,34%	4 0,76%	56 10,74%	
Învăţămînt superior şi studii postuniversitare	RURAL	1 0,19%	3 0,57%	5 0,95%	9 1,72%	5 0,95%	23 4,41%	89 17,08%
	ALT URBAN	3 0,57%	3 0,57%	6 1,15%	6 1,15%	7 1,34%	25 4,79%	
	BUCUREŞTI	3 0,57%	18 3,45%	11 2,11%	7 1,34%	2 0,38%	41 7,87%	
TOTAL		62 11,90%	95 18,23%	134 25,71%	124 23,80%	106 20,34%	521 100%	

2.3.3. FRECVENTAREA TEATRULUI ŞI FILMULUI. ANALIZĂ CORELAŢIONALĂ ŞI MULTIVARIATĂ

Din investigaţia asupra nivelului culturalităţii rezultă un stadiu general de urbanitate numit de noi în tranziţie (socotit după mediul de provenienţă şi vechimea în Bucureşti), dat fiind faptul că 80% sînt născuţi fie în mediul rural (46%), fie în urban dar cu prede-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cesori de provenienţă rurală (34%). Numai 20% sînt cei care, născuţi în urban, au predecesori tot de provenienţă urbană, din care, 13% provenienţă bucureşteană. Datele atestă un puternic proces migrator dinspre mediul rural în perioada postbelică, ceea ce explică persistenţa unor elemente de mentalitate de tip rural-tradiţional, dar, concomitent, şi efortul de adaptare şi integrare urbană, printre altele, şi pe calea intensificării acţiunii culturale întreprinsă de instituţiile statului socialist. Cum era de aşteptat, faptul acesta a influenţat disponibilitatea pentru frecventarea variatelor genuri de cultură, indiciu al noului statut social dobîndit de populaţia oraşelor. Totodată, limitele educative s-au corectat în direcţia progresului. Populaţia este atrasă în sfera culturii, limitele educative manifestîndu-se mai ales în gradul redus de selectivitate, printre altele, şi faţă de genurile creaţiei dramatice şi filmice.

Interesul pentru diferitele practici culturale a fost surprins în cercetarea privind starea culturalităţii, folosind doi indici — *indicele de penetraţie* (P) [20] şi *indicele de intensitate* (I) [21] — care arată, primul, răspîndirea în populaţia studiată a interesului pentru genurile respective şi, al doilea, intensitatea acestuia (frecventarea cu regularitate sau întîmplătoare).

Tabelul nr. 5

Frecventarea unor genuri de cultură

MEDIUL SOCIAL / GENUL DE CULTURĂ	URBAN P_U	URBAN I_U	SUBURBAN P_S	SUBURBAN I_S
Filmul	0,97	0,54	0,94	0,21
Teatrul	0,91	0,23	0,53	0,01
Muzica simfonică, operă, jazz	0,31	0,06	0,05	0,05
Literat. cu conţinut superior	0,68	0,32	0,27	0,10
Muzica uşoară şi populară	0,99	0,50	0,99	0,46
Lectura uşoară	0,66	0,17	0,53	0,05

După cum se vede, penetraţia teatrului în mediul urban are valori destul de ridicate, regularitatea de frecventare a acestuia, exprimată în indicele de intensitate, fiind însă mai redusă. Un raport similar se constată şi în cazul filmului, deşi la un nivel mai ridicat al valorilor indicilor. S-ar putea spune deci, că în timp ce expunerea populaţiei la aceste genuri este destul de răspîndită, frecvenţa de expunere este încă redusă, situaţie şi mai accentuată în cazul populaţiei suburbane. Decalajul între gradul de răspîndire şi intensitatea de frecventare este însă mai mic (mai ales în mediul urban) atunci cînd este vorba de genuri care reclamă o pregătire şi iniţiere aparte pentru a fi frecventate. De exemplu, dacă pentru film decalajul este de 0,56, pentru teatru este de 0,25, iar pentru muzica simfonică de 0,19. Este de reţinut, mai ales pentru strategia de cercetare, că nu atît gradul de

Tabelul nr. 6

Penetraţia şi intensitatea interesului pentru film şi teatru în mediul urban şi suburban

		Frecvenţă (sală + RTV)		Consum pe 6 luni			
				Sală		RTV	
		P_{TOTAL}	I_{TOTAL}	P	I	P	I
BUCUREŞTI	FILM	0,97	0,54	0,89	0,36	0,92	0,75
	TEATRU	0,91	0,23	0,54	0,08	0,90	0,44
SUBURBAN	FILM	0,94	0,21	0,75	0,20	0,96	0,51
	TEATRU	0,53	0,01	0,19	0,84	0,55	0,37

[20] Indicele de penetraţie se calculează după raportul:

$$P = \frac{\text{Număr de subiecţi care practică un gen de cultură}}{\text{Număr total al subiecţilor din eşantion}}$$

[21] Indicele de intensitate se calculează după raportul:

$$I = \frac{\text{Număr de subiecţi care practică intens un gen de cultură}}{\text{Număr de subiecţi care practică genul respectiv}}$$

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

răspîndire cît decalajul, raportul dintre răspîndire şi intensitatea de frecventare reprezintă indicatorul menit să opereze diferenţieri corespunzînd deosebirilor calitative dintre variatele genuri ale culturii.

Pe de altă parte, corelînd numărul de spectacole vizionate în decursul ultimelor şase luni ale anului de desfăşurare a anchetei, cu variabila medium (canalul) folosit, constatăm că procentul mare de vizionare al spectacolului de teatru se realizează prin emisiunile RTV (90%) şi numai 54% frecventează şi sala de spectacol. Dealtfel, acesta este un argument în plus pentru ideea avansată în acest studiu referitoare la transcodare, conform căreia filmul este, în esenţă, un act dramaturgic construit cu mijloace de expresie preponderent tehnice. Datorită faptului că unele caracteristici ale mijloacelor de expresie utilizate în teatru sau în film sînt dependente de posibilităţile tehnice ale medium-ului de difuzare, s-a ajuns la a percepe teatrul televizat ca pe un film (confuzie înlesnită şi de frecvenţa « ecranizărilor » celebre).

Tabelul nr. 7

Vizionarea de spectacole de teatru în ultimele 6 luni, 1973, oraş Bucureşti

Locul vizionării / Vizionări	Nr. spectatori la sală	Nr. spectatori la RTV	În medie
O vizionare	100 (12,3%)	11 (1,3%)	56,5
2 – 3 vizionări	157 (19,3%)	88 (10,8%)	122,5
pînă la 5 vizionări	90 (11,0%)	144 (17,7%)	177,0
pînă la 10 vizionări	59 (7,2%)	168 (20,7%)	113,5
peste 10 vizionări	35 (4,3%)	321 (39,5%)	178,0
TOTAL	441 (54,1%)	732 (90,0%)	–

Considerarea spectacolului de teatru ca relativ rar frecventat (mai cu seamă în genurile lui superioare) se bazează pe frecvenţa vizionării lui la sala specializată. În acest mod, cei mai mulţi subiecţi îl frecventează lunar sau chiar mai rar, aceasta neînsemnînd numai teatrul dramatic, ci şi celelalte forme de spectacol. Dacă vom calcula segmentul de populaţie pe ţară (1975) între 15 şi 70 de ani şi îl vom raporta la totalul spectatorilor din teatrele dramatice, rezultă că o treime din populaţie a vizionat cel puţin un spectacol pe an. Acelaşi segment, raportat la totalul spectatorilor din toate instituţiile de spectacol (mai puţin filarmonicile, orchestrele populare şi teatrele de păpuşi), rezultă că mai mult de jumătate au vizionat un spectacol pe an, cel puţin.

Un raport similar, calculat pentru anul 1938, pe ansamblul spectatorilor din instituţiile existente atunci, evidenţiază că numai 1/6 au văzut un spectacol pe an, ceea ce demonstrează progresul cultural înregistrat în perioada postbelică.

Revenind la situaţia pe capitală, se constată că jumătate din lotul investigat a văzut la sală cel puţin un spectacol, adică o medie apropiată de cea pe întreaga ţară (unde avem o pondere rurală de 50%, deci cu o frecventare sub medie).

Pe de altă parte, comparînd frecventarea teatrelor din ţara noastră cu cea din ţările occidentale, de exemplu, se constată că, datorită gradului de accesibilitate, cel puţin prin costul scăzut al biletelor, frecventarea este mai mare la noi.

Comentariul acestor rezultate vizează, aşa cum am arătat, populaţia activă, deci mai puţin elevii şi studenţii care, constituind mai degrabă un public fluctuant, potenţial şi nedefinitoriu pentru teatru, sînt mai disponibili pentru film.

Menţionam mai înainte structura eşantioanelor utilizate în prima cercetare din punctul de vedere al instrucţiei şcolare (vezi tabelele nr. 2 şi 3) din care rezultă că segmentele cu şcolarizare medie şi cu şcolarizare superioară sînt destul de importante,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar nu deţin ponderea în totalul populaţiei active (cca. 35 %). Acest lucru este extrem de semnificativ pentru că anchetele sociologice relevă o legătură strînsă, directă, între nivelul de şcolarizare (implicit poziţia socială) şi preferinţele pentru teatru (ca şi pentru film dealtfel, dacă luăm în consideraţie publicul ce manifestă preferinţe pentru anumite genuri de filme şi care este mult mai redus decît cel care frecventează filmul în general) şi mai cu seamă pentru anumite genuri cu conţinut superior (teatrul politic, teatrul de idei, drama psihologică). Pentru manifestarea şi formarea preferinţelor, cît şi pentru penetraţia şi intensitatea vizionării teatrului la sală, gradul de şcolarizare este decisiv. Chiar şi frecventarea la RTV este influenţată net, deşi într-o mai mică măsură, de acelaşi indicator al pregătirii şcolare.

În ce priveşte vîrsta, se constată un indice de penetraţie mai mare la categoria de tineri care frecventează sala de spectacol ca modalitate de expunere, sub raportul indicelui de intensitate, însă, adăugîndu-se la această categorie şi subiecţii vîrstnici (peste 45 de ani), fără ca între indici să existe o diferenţă semnificativă. Această constatare priveşte în primul rînd filmul şi numai în al doilea rînd teatrul. Audienţa prin RTV nu diferenţiază publicul din punctul de vedere al vîrstei, acesta distribuindu-se aproape egal şi ca penetraţie şi ca intensitate. Diferenţele notabile sînt cele care apar între mediul urban şi cel suburban, explicabile dacă ţinem seama că 50% din acest segment suburban au o şcolaritate foarte scăzută (pînă la 4 clase elementare). Muncitorii din mediul urban, care au în cea mai mare parte a lor acelaşi nivel de şcolaritate, manifestă o deschidere mai mare faţă de teatru şi implicit faţă de film în raport cu categoria analogă şi chiar în raport cu cea de şcolaritate medie, din suburban.

Aceste comparaţii, indicative pentru stadiul tranzitoriu al procesului de urbanizare, devin şi mai grăitoare cînd este vorba de preferinţele pentru genurile de spectacole şi pentru teatru îndeosebi.

Tabelul nr. 8

Preferinţele pentru diferitele genuri de teatru

GENURILE DE TEATRU	BUCUREŞTI	SUBURBAN
Clasic (dramă, tragedie)	284 (30,5%)	49 (7,4%)
Teatru modern (după 1918)	64 (7,8%)	54 (5,1%)
Comedie	328 (40,3%)	210 (31,5%)
Operă	12 (1,4%)	1 (0,1%)
Operetă şi varietăţi	57 (7,0%)	130 (19,5%)
Ansambluri folclorice	30 (3,6%)	201 (30,2%)
Circ	6 (0,7%)	6 (0,9%)

Se observă că, în mediul urban, tendinţa este spre un nivel mijlociu al preferinţelor, chiar şi la persoane cu studii superioare (genuri cu mai largă accesibilitate), iar în suburban, spre genurile de minimă rezistenţă. Aceste opţiuni sînt în acelaşi grad influenţate de nivelul de şcolarizare, care constituie numai o premisă favorabilă de accesibilitate la genurile majore fără a fi şi un indiciu de obişnuită, statornicită frecventare a acestor valori.

Problemele filmului sînt, într-o oarecare măsură, altele, şi ele se diferenţiază şi mai mult de cele ale teatrului în culturile unde procesul desincretizării a fost mai radical. Sînt mai legate, aceste probleme, de cele ale civilizaţiei imaginii [22], de televizionare, de ubicuitatea evenimenţială ce transformă planeta într-o imensă scenă şi în care acţiunea se

[22] Paul Caravia, Marilena Lunca, *Muzeul în lumina sociologiei culturii*, în *Revista muzeelor şi monumentelor*, 1977, nr. 1, p. 46–48.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

realizează cu participarea omului *in praesentia*, criteriul care definește dramaturgicul ca o categorie culturală aparte. De aceea, pe o treaptă medie de culturalitate, nu se constată segmentări semnificative ale publicului în ceea ce privește frecventarea, selectivă sau nu, a filmului.

Pe capitală, frecvența medie la sălile de cinema, deși în scădere ușoară, se distribuie, ținînd seama de faptul că populația suburbană solicită îndeosebi rețeaua cinematografică bucureșteană, după cum urmează:

Tabelul nr. 9

Ritmul de frecventare a cinematografului

RITMUL DE FRECVENTARE	Număr mediu de persoane	
	BUCUREȘTI	SUBURBAN
Săptămînal	104 (12,80%)	34 (5,11%)
Lunar	173 (21,30%)	93 (13,98%)
Uneori	326 (40,14%)	194 (29,16%)
Deloc	210 (25,86%)	345 (51,88%)

Totuși, reducerea treptată a indicelui de frecventare a sălilor de cinema (compararea seriilor dinamice, vezi nota 17) nu înseamnă însă și reducerea interesului pentru film și nici nu schimbă caracterul neselectiv, în majoritatea cazurilor, al frecventării acestuia. Afirmația este susținută și de creșterea evidentă a numărului de filme difuzate săptămînal la TV în perioada studiată, canal care este în mod semnificativ preferat cinematografului în vizionarea de filme. Așa, de pildă, din cei aproximativ 96% de spectatori de film din București, numai 13% îl vizionează la cinematograf, restul, cca. 83%, preferînd TV-ul, iar din aproximativ 97% de frecventatori ai filmului din suburban, numai 14% folosesc cinematograful, din care Căminul cultural deține 15%, restul preferînd de asemenea TV-ul.

Dacă frecventarea genului este foarte mare în urban și în suburban, intensitatea este mult mai mică — ponderea de frecventare tinde spre « mai rar decît săptămînal » — în special în comunele suburbane. Frecvența cinevizionării apare, conform acestor cifre, comparabilă cu audiența pentru muzica ușoară și populară. Gradul intens cu care sînt frecventate aceste genuri arată că populația are o marjă de timp disponibil pe care îl afectează, în principal tele- sau cinevizionării. Deci, nu numai timpul liber, încă redus, sustrage populația de la o activitate culturală mai intensă și mai consistentă și nu, în primul rînd datorită acestei restricții.

Tabelul nr. 10

Situația cinevizionării în ultimele 6 luni (1973) pe diferite categorii de școlaritate

		Pînă la 4 clase	Șc. generală și profes.	Liceu	Învățămînt superior
Un film	Sală	19 (2,3%)	24 (2,9%)	5 (0,6%)	—
	TV	—	3 (0,3%)	2 (0,2%)	1 (0,1%)
2—3 filme	Sală	51 (6,2%)	52 (6,4%)	17 (2,0%)	10 (1,2%)
	TV	18 (2,2%)	8 (0,9%)	2 (0,2%)	3 (0,3%)
pînă in 10 filme	Sală	25 (3,0%)	73 (8,9%)	31 (3,8%)	23 (2,8%)
	TV	22 (2,7%)	32 (3,9%)	8 (0,9%)	1 (0,14%)
peste 10 filme	Sală	23 (2,8%)	93 (11,4%)	82 (10,1%)	57 (7,0%)
	TV	82 (10,1%)	199 (24,5%)	139 (17,1%)	97 (11,9%)

Se evidențiază, din interpretarea acestui tabel, faptul că nivelul maxim de cinevizionare se înregistrează la categorii cu școlaritate medie. Dacă însă, subîmpărțim filmul pe genuri, după conținut, vom vedea că ne apare mult mai clară diferențierea publicului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

funcţie de şcolaritate, în sensul că se observă o preferinţă slab reprezentată pentru filmul de idei, filmul de reflecţie filozofică, cel cu teme din domeniul artei sau chiar cu evidente probleme educative cum ar fi pelicula cu teme din actualitate, de război şi din trecutul luptei antifasciste şi chiar comediile.

Mai important şi mai explicabil dealtfel, este să luăm în considerare gradul de răspîndire în masă a acelui nivel de cultură artistică menit să înlesnească discernămîntul valoric, deoarece şi filmul, ca şi muzica uşoară dealtfel, lasă impresia, falsă în esenţă, că pot fi înţelese şi fără o pregătire sau o educaţie specială în această direcţie. Se constată totuşi că există unele deprinderi diferenţiatoare, de selectare în cinevizionare, dar insuficiente pentru a stabili tendinţe clare. Pentru o asemenea întreprindere sînt necesare repetate studii analitice şi rafinarea metodologiei de culegere şi prelucrare statistică a datelor.

Tabelul nr. 11

Preferinţele pentru diferitele genuri de film

GENURILE DE FILM	BUCUREŞTI	SUBURBAN
Documentar	84 (10,3%)	10 (1,5%)
Desen animat	112 (13,7%)	33 (4,9%)
De război, istorice, politice, superproducţii	182 (22,4%)	157 (23,6%)
Distractiv	129 (15,8%)	138 (20,7%)
Sentimental	129 (15,8%)	110 (16,5%)
Educativ	39 (4,8%)	41 (6,1%)
Poliţist	59 (7,2%)	83 (12,4%)
De aventuri	41 (5,0%)	39 (5,8%)
Film de idei	27 (3,3%)	19 (2,8%)
Pe teme de artă	10 (1,2%)	1 (0,1%)
Nu are preferinţe	—	34 (5,1%)

Dealtfel, o serie de date statistice publicate recent în revista « Săptămîna », nr. 336 (sub semnătura criticului Radu Georgescu) consemnează că producţia de filme româneşti, din 1971 pînă în 1977, a fost vizionată de 194 565 860 spectatori. Dacă raportăm numărul de spectatori la numărul filmelor din diferite genuri, se constată că pe primul loc se situează filmele istorice, urmate de cele de aventuri şi poliţiste, de comedii, şi abia pe ultimele locuri apar filmele de actualitate sau cele de război şi din trecutul luptei antifasciste. Deci, foarte puţini din cei ce se expun acestui gen cultural au o selectivitate ridicată sub raportul conţinutului de idei sau al nivelului estetic al expresiei artistice. Din acest punct de vedere, vîrsta nu operează segmentări semnificative, comportamentul tinerilor, de pildă, neabătîndu-se de la cel general. Or, tocmai prin acest caracter — de generală audienţă — filmul îndeplineşte o funcţie educativă importantă, care se cuvine mai temeinic valorificată în cadrul politicii culturale prin film.

Cunoscut fiind interesul pe care l-a dobîndit în analizele de sociologia culturii problema mijloacelor de comunicare în masă, cea de-a doua cercetare (1974—1975), utilizînd un eşantion reprezentativ pentru întreaga populaţie a Bucureştiului (activi şi inactivi), s-a axat pe examinarea canalelor de comunicaţie specifice sau nu activităţii culturale, capacitatea acestora de a influenţa nivelul de informare şi orientare a preferinţelor spre variate genuri de cultură, capacitatea acestora de adresament, dotarea subiecţilor cu mijloace de informare şi comunicare etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tabelul nr. 12

Distribuţii ale subpopulaţiei de spectatori de teatru

	VÎRSTĂ					PROVENIENŢĂ			CONLOCUIREA (pe generaţii)			
	pînă în 24 ani	25–34 ani	35–44 ani	45–54 ani	55+ ani	RURAL	ALT URBAN	BUCUREŞTI	SINGUR	CUPLU MARITAL	CUPLU +COPII	CUPLU +COPII +ASCENDENŢI
Pînă sau 6 cls. elementare	1 0,19%	8 1,53%	25 4,79%	32 6,14%	37 7,10%	84 16,12%	13 2,49%	16 3,07%	8 1,53%	34 6,52%	42 8,06%	19 3,64%
Şcoala generală (7, 8, 10 clase)	13 2,49%	16 3,07%	13 2,49%	16 3,07%	7 1,34%	32 6,14%	13 2,49%	21 4,03%	4 0,76%	21 4,03%	21 4,03%	20 3,83%
Şcoală profes. şi de maiştri	11 2,11%	17 3,26%	16 3,07%	19 3,64%	9 1,72%	29 5,56%	8 1,53%	32 6,14%	7 1,34%	27 5,18%	20 3,83%	15 2,87%
Şcoli postliceale	21 4,03%	17 3,26%	20 3,83%	16 3,07%	14 2,68%	26 4,99%	24 4,60%	51 9,78%	7 1,34%	39 7,48%	32 6,14%	23 4,41%
Învăţ. universit., postuniversitar	26 4,99%	22 4,22%	13 2,49%	20 3,83%	11 2,11%	22 4,22%	23 4,41%	38 7,29%	3 0,57%	32 6,14%	28 5,37%	20 3,83%
Model cultural tradiţional	9 1,72%	13 2,49%	34 6,52%	49 9,40%	33 6,33%	51 9,78%	37 7,10%	70 13,43%	10 1,91%	45 8,63%	55 10,55%	28 5,37%
Model cultural în tranziţie	36 6,90%	54 10,34%	63 12,09%	42 8,06%	36 6,90%	128 24,56%	33 6,33%	70 13,43%	16 3,07%	89 17,08%	70 13,43%	56 10,74%
Model cultural modern	7 1,34%	11 2,11%	11 2,11%	15 2,87%	9 1,72%	24 4,60%	11 2,11%	18 3,45%	3 0,57%	19 3,64%	18 3,45%	13 4,29%

521 = 100%

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tabelul nr. 13

Distribuţii ale subpopulaţiei de spectatori de film

	VÎRSTĂ					PROVENIENŢĂ			CONLOCUIREA (pe generaţii)			
	pînă în 24 ani	25–34 ani	35–44 ani	45–54 ani	55+ ani	RURAL	ALT URBAN	BUCUREŞTI	SINGUR	CUPLU MARITAL	CUPLU +COPII	CUPLU + COPII + ASCENDENŢI
Pînă, sau 6 cls. elementare	1 0,19%	16 3,07%	34 6,32%	39 7,48%	44 8,44%	84 16,12%	16 3,07%	25 4,79%	8 1,58%	40 7,67%	55 10,55%	31 5,95%
Şcoală generală (7, 8, 10 clase)	16 3,07%	14 2,68%	18 3,45%	24 4,60%	11 2,11%	41 7,86%	13 2,49%	22 4,22%	4 0,76%	30 5,75%	27 5,18%	22 4,22%
Şcoală profes. şi de maiştri	14 2,68%	21 4,03%	19 3,64%	17 3,26%	10 1,91%	35 6,71%	10 1,91%	32 6,14%	6 1,15%	31 5,95%	22 4,22%	21 4,03%
Şcoli postliceale	23 4,41%	18 3 45%	33 6,33%	20 3,83%	14 2,86%	28 5,37%	23 4,41%	55 10,55%	10 1,91%	41 7,87%	24 4,60%	24 4,60%
Învăţămînt univer. şi postuniversitar	7 1,34%	24 4,60%	24 4,60%	20 3,83%	13 2,49%	20 3,83%	23 4,41%	37 7,10%	3 0,57%	34 6,52%	29 5,56%	22 4,22%
Model cultural tradiţional	11 2,11%	18 3,45%	47 9,02%	60 11,51%	40 7,67%	118 22,64%	31 5,95%	27 5,18%	10 1,91%	55 10,55%	74 14,20%	39 7,48%
Model cultural în tranziţie	42 8,06%	64 12,28%	71 13,62%	45 8,63%	41 7,87%	96 18,42%	41 7,87%	126 24,01%	18 3,45%	104 19,96%	65 12,47%	66 12,66%
Model cultural modern	7 1,34%	11 2,11%	11 2,11%	15 2,87%	11 2,11%	13 2,49%	18 3,45%	24 4,60%	3 0,57%	17 3,26%	18 3,45%	15 2,87%

521 = 100%

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Studiul a confirmat tendinţele majore relevate de prima cercetare, deşi a fost efectuată după 2 ani şi pe un alt eşantion. Prin confirmarea tendinţelor înţelegem faptul că interesul pentru teatru şi pentru film, surprins sub forma comportamentelor comunicaţionale, este ilustrat similar, micile diferenţe constatabile datorîndu-se extinderii eşantionului şi la populaţia inactivă.

Astfel, din totalul de 521 de persoane eşantionate, 422 (80,99%) declară că frecventează teatrul. Distribuirea acestor frecventatori în diferite categorii de vîrstă, şcoală, mediul de provenienţă, conlocuirea sau nu a mai multor generaţii, model cultural [23] etc., urmează tendinţe deja comentate şi subliniate.

În proporţia de 494 (94,81%) de spectatori de film, ponderea o deţin, cum se citeşte în tabelul nr. 13, vîrstnicii, provenienţii din mediul rural şi membrii cuplurilor maritale fără copii, iar dintre toţi aceştia mai ales cei cu studii elementare şi un model cultural tradiţional sau cel mult în tranziţie.

În ambele cercetări, analiza corelaţională a cuprins testarea semnificaţiei legăturii dintre frecventarea (intensitatea, preferinţele) teatrului şi a filmului, considerată ca variabilă dependentă, pe de o parte, şi, pe de altă parte, o serie de factori care au fost presupuşi ca influenţîndu-le sau chiar determinîndu-le, ca variabile independente. O parte din rezultatele acestor analize corelaţionale au fost prezentate în cele cîteva tabele comentate pînă acum. O imagine globală şi sintetică a întregului complex de interacţiuni ce se manifestă în ceea ce se numeşte viaţa de spectacol se configurează în următoarele două tabele, a căror lectură [24] este mult facilitată de interpretarea de pînă acum a datelor.

Tabelul nr. 14

Semnificaţia analizei corelaţionale privind teatrul

		BUCUREŞTI		SUBURBAN	
		VÎRSTĂ	STUDII	VÎRSTĂ	STUDII
TEATRU	EXPUNERE TOTAL	2	2	2	2
	LA MASS-MEDIA	0	2	0	0
	LA ALTE CANALE	0	1	0	1

Tabelul nr. 15

Semnificaţia analizei corelaţionale privind filmul

		BUCUREŞTI		SUBURBAN	
		VÎRSTĂ	STUDII	VÎRSTĂ	STUDII
FILM	EXPUNERE TOTAL	0	2	2	2
	LA MASS - MEDIA	2	0	2	1
	LA ALTE CANALE	0	0	0	1

Rezultatele comentate pînă la acest punct al capitolului constituie o unitate în sensul că se supun aceluiaşi regim de interpretare. Este vorba, în ultimă instanţă, *de o analiză a gradului de reprezentare a diferitelor categorii socio-demografice şi socio-culturale în subpopulaţia spectatorilor*, problemă în legătură cu care au fost evidenţiate semnificaţii noi ale diferenţei, dar şi similitudinii dintre teatru şi film. Astfel, în timp ce pentru film se poate vorbi cu greu de un public anume, specializat, discriminator, în privinţa teatrului, publicul este mult mai circumscris, comportamentul consumator structurat fiind mai lesne de regăsit în categorii socio-culturale delimitate cantitativ şi calitativ.

La un asemenea tip de concluzii se ajunge, cel mai adesea, în cercetările sociologice. Evident, din punct de vedere metodologic, testările de acest gen sînt extrem de utile deoarece deschid posibilitatea de *a explica*, deci de a depăşi descriptivul şi analiticul. Posibilitatea reală însă de depăşire a descriptivului şi analiticului rezidă, printre altele, în demersul de obţinere a unor tipologii a căror valabilitate să se extindă la întreaga

[23] « Modelul cultural » reprezintă o variabilă de sinteză în care s-au combinat variantele codificate a trei variabile simple: nivelul de şcolaritate, scală calitativă de motivare (valorizare) a practicilor culturale şi gradul de urbanitate.

[24] În tabelele nr. 14 şi 15, ca şi în matricile care vor urma, au fost notate cu 0 — legăturile nesemnificative, cu 1 — legăturile semnificative şi cu 2 — legăturile puternic s mnificative.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comunitate studiată sau, într-o altă ordine de idei, la întreaga varietate de fenomenalizare a unui mecanism cultural dat. Una din căile care facilitează demersul tipologic este considererea fiecărui subiect, fiecărui individ drept ceea ce este, adică un sistem complex de interacţiuni între determinantele sociale, culturale sau individuale. Altfel spus, oricare subiect este determinabil, *în acelaşi timp*, printr-o anumită valoare a caracteristicii vîrstă, stare civilă, mediu de provenienţă, nivel de şcolaritate, ş. a., numai ansamblul acestora fiind relevant şi explicativ.

O astfel de optică a stat la baza analizelor efectuate pe datele obţinute în cea de-a doua cercetare, date care au făcut obiectul unei aplicaţii a teoriei grafurilor şi a unei variante mai elaborate a tipului de analiză multivariată [25]. Pe această cale, a fost posibilă *interpretarea sintetică a simultaneităţii acţiunii factorilor influenţatori sau determinanţi asupra variabilelor dependente (frecventarea filmului şi a teatrului), modelul multivariat de relaţionare a acestora fiind suficient de analitic* [26]. Un asemenea model de analiză şi prelucrare se poate extinde la un număr foarte mare de variabile independente şi dependente (chiar informaţii de ordin calitativ care constituie marea problemă tehnică a sociologiei), fără ca tehnica de calcul să se poată confunda cu binecunoscuta analiză multifactorială.

Astfel, problema structurii sociale a unei subpopulaţii de spectatori, de audienţi, este circumscrisă simultan din punctul de vedere al tuturor variabilelor independente considerate. În prima aplicaţie, tratînd *structura socială a publicului de FILM*, variabilele analizate au fost:

Variabile independente X:
- x_1 Sex
- x_2 Vîrstă
- x_3 Stare civilă
- x_4 Conlocuire (pe generaţii)
- x_5 Mediul de provenienţă
- x_6 Gradul de urbanitate

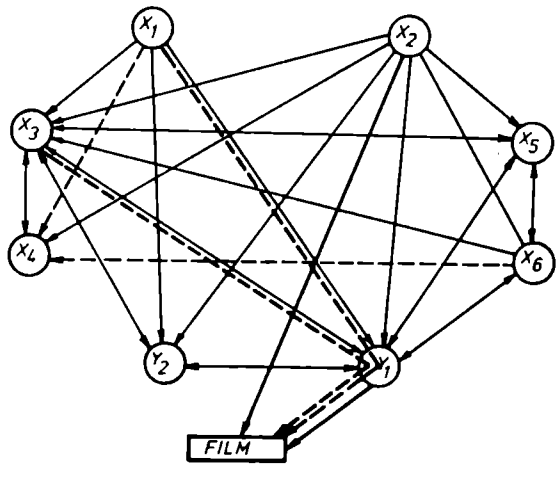
Variabile independente cu regim de variabile test Y:
- y_1 Nivelul de instrucţie şcolară
- y_2 Modelul cultural

Variabila dependentă Z:
- F I L M

Valoarea de semnificaţie a legăturilor este înmatriciată după cum urmează:

Matricea nr. 1

y_2	y_1	x_6	x_5	x_4	x_3	x_2	x_1		z_1	z_1 y_1	z_1 y_2
2	2	0	0	1	2	0	x	x_1	0	1	0
2	2	2	2	2	2	x	0	x_2	2	0	0
2	2	2	2	2	x	2	2	x_3	0	1	0
0	0	1	0	x	2	2	1	x_4	0	0	0
1	2	2	x	0	2	2	0	x_5	0	0	0
2	2	x	2	1	2	2	0	x_6	0	0	0
2	x	2	2	0	2	2	2	y_1	2	x	x
x	2	2	1	0	2	2	2	y_2	0	x	x



[25] Sistemul clasic al analizei multivariate prevede rotaţia variabilei test şi interpretarea semnificaţiei relaţiilor parţiale (a se vedea P.F. Lazarsfeld, *Interpretation of Statistical Relations as a Research Operation*, în P. F. Lazarsfeld, M. Rosenberg, *The Language of Social Research*, New York, 1955). În metoda noastră, restricţia de dihotomizare a variabilelor a fost eliminată şi se testează relaţia trihotomică şi apoi cea dihotomică în subpopulaţii determinate de oricare din variabilele relaţionate.

[26] Modelul de relaţionare a variabilelor cuprinde doi paşi: *a)* corelaţia triplă X–Y–Z (unde « X » = variabila independentă, « Y » = variabila test şi « Z » = variabila dependentă, Z fiind distribuit funcţie de Y şi ambele funcţie de X). Dacă n = numărul variantelor de răspuns ale unei variabile test Y, atunci relaţiile parţiale vor deveni:

$$\underbrace{(x-z)_1}_{y_1},\ \underbrace{(x-z)_2}_{y_2}\ldots\underbrace{(x-z)_n}_{y_n}$$

în subpopulaţiile:

b) corelaţiile duble: X–Z, Y–Z, X–Y, X–X şi Y–Y, ultimele trei contind pentru analiza consistenţei interne a setului de variabile independente şi test.

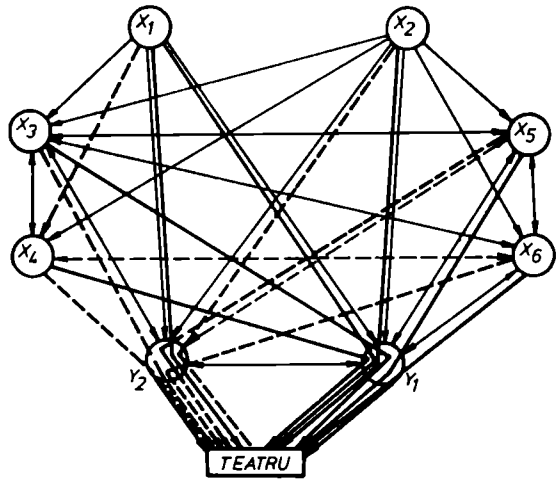
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din graful asociat acestei matrici[27] reiese faptul că filmul este foarte slab condiţionat social, frecventarea lui fiind extrem de largă. Aceste condiţionări sociale, înţelese ca factori restrictivi (de exemplu, pe măsura creşterii nivelului de şcolaritate, cinevizionarea este mai puţin frecventă), pot fi ierarhizate din punctul de vedere al importanţei lor pentru definirea publicului de film. Se decupează în acest fel în primul rînd şcoala, în sensul pe care l-am arătat, apoi vîrsta (tineri pînă în 25 de ani şi vîrstnici de peste 55 de ani, prin televizionare mai ales şi gradul de ocupare a timpului liber) şi, în al treilea rînd, sexul şi starea civilă, asociate însă cu şcoala, mediate de această caracteristică.

În cea de-a doua aplicaţie, privind *structura socială a publicului de TEATRU*, au fost analizate aceleaşi variabile cu deosebirea variabilei dependente care a fost frecventarea teatrului. Semnificaţia legăturilor dintre aceste variabile a fost înmatriciată astfel:

Matricea nr. 2

y_2	y_1	x_6	x_5	x_4	x_3	x_2	x_1		z_2	z_2 y_1	z_2 y_2
2	2	0	0	1	2	0	x	x_1	0	2	2
2	2	2	2	2	2	x	0	x_2	0	2	1
2	2	2	2	2	x	2	2	x_3	0	2	1
0	0	1	0	x	2	2	1	x_4	0	2	1
1	2	2	x	0	2	2	0	x_5	0	2	1
2	2	x	2	1	2	2	0	x_6	0	2	1
2	x	2	2	0	2	2	2	y_1	2	x	x
x	2	2	1	0	2	2	2	y_2	2	x	x



În privinţa teatrului, condiţionarea socială a publicului este mult mai particularizată comparativ cu cea a filmului, numărul caracteristicilor sociale de care depinde existenţa comportamentului de expunere cuprinzînd toate variabilele independente luate în analiză. Dar, aşa cum reiese din configuraţia grafului asociat celei de-a doua matrici, rolul factorilor mediatori — şcoala în primul rînd şi apoi modelul cultural — este considerabil, determinat, întrucît toţi ceilalţi factori nu au furnizat legături directe, ci numai în asociere, mediaţi de aceştia. Mai mult, ţinînd cont că în construirea variabilei « model cultural» s-au codificat situaţiile de interdependenţă dintre trei tipuri de informaţii între care şi nivelul de şcolaritate (celelalte fiind gradul de urbanitate şi motivarea minoră ‹destindere› sau majoră a practicilor culturale), cu toate acestea, nu modelul cultural este cel mai influenţator, cel mai explicativ, ci nivelul de şcolaritate luat ca atare. S-ar putea presupune că acest lucru s-ar datora lipsei generalizate de preocupare pentru educaţia post- şi extraşcolară. Nu este întîmplător deci că factorul nivel de şcolaritate s-a dovedit atît de important, cu atît mai important cu cît specificul genului de cultură la care a fost raportat presupunea exigenţe în plus de înţelegere şi valorizare. La rîndul ei, nici această din urmă constatare nu este întîmplătoare, deoarece numai 1,34% din subiecţii eşantionaţi (521 = 100%) consideră practicile culturale « numai un prilej de lărgire a orizontului cultural», valorizîndu-le deci pe dimensiunea lor majoră, faţă de 21,30% care le consideră « numai un prilej de destindere» şi alţi 13,44% care le socotesc un prilej « mai mult de destindere decît de lărgire a orizontului cultural».

[27] În graf au fost figurate cu linii punctate legăturile semnificative, notate în matrici, cu 1 şi cu linii continue legăturile puternic semnificative, notate în matrici cu 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

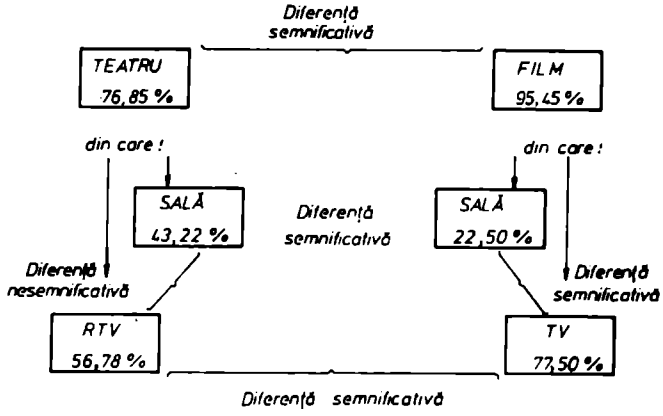
2.3.4. RELAŢIA DINTRE OPŢIUNEA ASUPRA CANALULUI ŞI OPŢIUNEA ASUPRA UNUI GEN. RAPORTURI ÎNTRE CANALE TRADIŢIONALE ŞI MASS-MEDIA

Filmul şi teatrul sînt, alături de pantomimă, dans etc., diferite forme ale spectacolului, constituind ceea ce A. Moles numeşte « canalul artelor *reprezentaţiei* < . . . > care joacă un rol considerabil în lumea actuală »[28]. Este lesne de recunoscut în această formulare teza mult dezbătută între specialişti după care « *Canalul este mesajul* », a lui Marshall McLuhan. În unele privinţe, această afirmaţie poate fi considerată o confuzie, din altele, ca avînd capacitatea de a sintetiza legătura intimă, indisociabilă în planul practicii, care există între anumite caracteristici de expresie, strict legate la rîndul lor de specificul unui gen de cultură, şi sublinierea sau estomparea lor, modificarea lor deci, prin caracteristicile canalului fizic de difuzare. O aceeaşi piesă de teatru, de pildă, comportă deosebiri sensibile în zona expresiei mesajului şi deci a registrului de reguli de codificare-decodificare, atunci cînd este radioascultată, televizionată sau urmărită în sala de spectacol. În acest sens luată, afirmaţia lui McLuhan trimite direct la ideea de expunere, idee în care sînt înglobate deopotrivă determinarea socială a potenţialului audienţei şi de configurare a unui circuit comunicaţional oarecare, pe de o parte, şi determinările specifice subsistemului cultural considerat cvasiindependent, pe de altă parte. Pentru explicaţia sociologică, confluenţa, incidenţa dintre cele două ordine de dependenţă pe terenul teatrului sau filmului sau, mai cuprinzător, al spectacolului, revine la a stabili ierarhia elementelor, condiţiilor restrictive care intervin în formularea opţiunilor publicului.

Mai mult, orice circuit comunicaţional în sfera culturii este grevat de un model din ce în ce mai global, mai integrator (funcţie de profunzimea şi tipul modalităţii de cunoaştere la care este supus) al mecanismelor valorizării (P. Caravia)[29] sau comprehensiunii intenţionalităţii (Fr. Bonsack) preexistente comunicării. Modalităţile de interacţiune dintre natura şi volumul informaţiilor, tipul canalului şi aceste mecanisme, care sînt de fapt mecanisme ale accesibilităţii (într-un sens nelimitat la aspectul strict psihologic) au întotdeauna « o istorie », un trecut a cărui importanţă rămîne mereu insuficient subliniată datorită imposibilităţii de a o decupa analitic.

În măsura în care însă se reuşeşte interpretarea audienţei în legătură cu celelalte fapte şi fenomene specifice subsistemului respectiv, poate fi decelată şi zona structurată, de o mai mare stabilitate, a cărei rată de schimbare este mai mare, se ajunge implicit şi la o imagine a acestor interacţiuni conform « istoriei » lor.

În acest context problematic vom comenta una din importantele constatări la care am ajuns în cercetările noastre, conform căreia *o primă opţiune legată de expunere este cea asupra canalului de difuzare* — sală de spectacol, TV, carte, disc etc. Cîteva argumente pentru acreditarea acestei concluzii. Mai întîi este vorba de a considera această opţiune ca primă în raport cu cea asupra genului de cultură (muzică, plastică, literatură) şi apoi în legătură cu genul de muzică, de teatru etc., respectiv asupra unei producţii reprezentînd un gen. Această din urmă opţiune vizează mult mai mult cultura teatrală sau cinematografică a individului, nivelul general de cultură şi înţelegere, caracterul oarecum accidental al raportului cerere-ofertă, variabilitatea registrului preferenţial al unui individ şi apoi al tuturor indivizilor care compun diversele segmente de public. De aceea, opţiunea asupra unei producţii date se pretează mai puţin la o tratare globală (şi mai dificil de regăsit în realitate ca atare), pe cînd opţiunea asupra canalului



[28] A. Moles, *Sociodinamica culturii*, Bucureşti, 1974, p. 222.
[29] Paul Caravia, *Cultura ca problemă informaţională*, in T. Herseni (coord.), *Psihosociologia culturii de masă*, Bucureşti, 1968, p. 253—285.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este mai globală, mai puţin determinată, mult mai puţin corelată cu o aşteptare anume, formularea acesteia ţinînd de existenţa unui comportament activ de expunere (selecţie, respingere, căutarea celui mai adecvat medium de difuzare). Din aceste motive, opţiunea asupra canalului este şi mai frecventă decît cea asupra genului şi precedentă acestuia în marea majoritate a cazurilor.

Alăturăm, în acest sens, o schemă ilustrativă în care sînt cuprinse valorile medii ale rezultatelor obţinute în cele două cercetări (vezi p. 115).

Din compararea acestor valori medii procentuale se constată existenţa unei diferenţe semnificative între canalele tradiţionale şi cele de tip mass-media (în favoarea celor din urmă), dar numai în cazul filmului, fapt care determină reproducerea semnificaţiei diferenţei dintre film şi teatru. Pe de altă parte, faptul că frecventarea sălii de teatru şi a cinematografului şi frecventarea teatrului şi filmului prin mass-media sînt de asemenea semnificativ diferite ne îndreptăţeşte să credem că semnificaţia diferenţei dintre teatru şi film ca genuri de cultură « se reproduce ». În acest fel devine evidentă precedenţa opţiunii asupra canalului faţă de cea asupra genului fiind, din acest punct de vedere, preferate canalele de tip mass-media.

Explicaţia diferenţei dintre teatru şi film relevată pe această cale trebuie căutată în cazul aparte al teatrului, pentru frecventarea căruia opţiunea asupra canalului este mai puţin independentă de cea asupra genului. Altfel spus, preferinţa pentru un anumit conţinut valoric este mai prezentă în momentul alegerii unui canal de difuzare — în cazul teatrului, cei ce caută canalul tradiţional (sala de spectacol) sînt mult mai numeroşi decît cei ce caută canalul tradiţional pentru cinevizionare.

Această diferenţă se referă de fapt şi la deosebirile dintre teatru şi film în privinţa mijloacelor de expresie, mai mult (film) sau mai puţin (teatru) legate de posibilităţile unui canal de a le servi în construirea mesajului. Mai mult, se poate spune că acea parte a publicului care optează asupra canalului în absenţa oricărei preferinţe este în cea mai mare măsură publicul televizorului şi radioului şi nu al canalului specializat, sala de spectacol.

În altă ordine de idei, în diferenţele constatate între canalul tradiţional şi cele de tip mass-media se exprimă şi o măsură a interesului, de asemenea diferenţiat, pentru cele două arte, expunerea la mass-media fiind cel mai adesea nelegată de intenţia expresă de a vedea un film sau o piesă de teatru anume. Faptul că cei care caută sala de spectacol sînt mai numeroşi în cazul teatrului este un indiciu pentru a considera filmul mai popular şi pentru motivul că mijloacele de expresie specifice filmului cuceresc mai mult, fac mesajul mai accesibil. Credem că şi rolul omului *in praesentia* este mai realist exprimat în mesajul cinematografic decît în cel teatral, evident mai abstractizat.

Dealtfel, ideea unei relaţii pozitive directe între gradul de « atractivitate » a unui gen (datorat şi posibilităţilor tehnice ale medium-ului de transmitere) şi audienţa largă a acestuia se regăseşte ca o concluzie notabilă şi în analiza prezenţei comportamentului de selecţie a spectacolelor, a existenţei sau nu a criteriilor de selecţie. Au fost studiate în acest sens răspunsurile libere ale subiecţilor prin metoda analizei de conţinut. S-a constatat astfel că, din întregul eşantion, 361 (69,29%) de subiecţi constituie publicul de spectacole în general, în rîndul acestora 73 (14,01%) neselectînd în nici un fel spectacolul. Restul de 55,28% dintre subiecţi, care menţionează diferite modalităţi de selecţie, se distribuie în felul următor:

1) *Selectează invocînd anumite criterii* — 116 (22,26%)
din care: — criterii privind un anumit conţinut
— informaţional — 42 (8,06%)
— criterii privind realizatorii (autor, regizor, etc.) — 70 (13,43%)
— ambele feluri de criterii — 4 (0,76%)

2) *Selectează după diverse recomandări, fără ca în legătură cu acestea să se menţioneze şi criteriile de opţiune* — 159 (30,51%)
din care: — reclame prin mass-media (ziare, afişe, RTV etc.) — 80 (15,35%)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— la recomandarea unor persoane, cunoscuţi mai ales — 57 (10,94%)
— la recomandarea unor publicaţii cu circuit restrîns (repertorii, programe) — 1 (0,19%)
— la recomandarea făcută prin două sau toate aceste surse — 21 (4,03%)

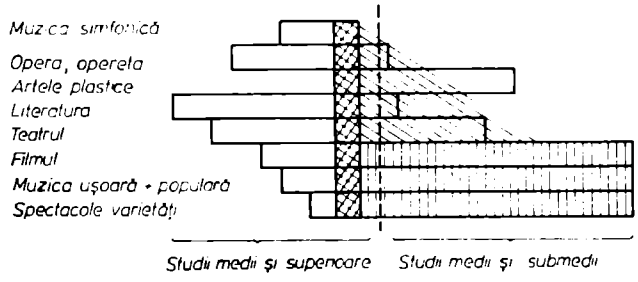
3) *Selectează la recomandarea făcută de două sau mai multe din sursele de informare de mai sus, conform şi unor criterii de conţinut sau privind realizatorii* — 13 (4,03%)

Cu prilejul studierii comportamentului selectiv de expunere, şi în legătură cu alte categorii de practici culturale (lectura presei şi a cărţilor, audiovizionarea emisiunilor RTV etc.), s-a relevat ideea că prezenţa comportamentului de selecţie este similară pentru toate practicile culturale, în măsura în care s-a formulat şi a devenit o obişnuinţă. Această similaritate poate fi descrisă sumar astfel. Actul selecţiei este rareori legat de invocarea unor criterii (cele referitoare la conţinut fiind şi mai puţin prezente). În schimb, multe opţiuni se formulează ca urmare a unor recomandări, fie provenite din mediul imediat — cunoscuţi —, fie din cel al relaţiilor publice — mass-media —.

În general, se poate spune că existenţa comportamentului activ faţă de practicile culturale este sensibil grevat de circulaţia informaţiei despre diversele opere sau producţii care le reprezintă, acestea ajungînd să intereseze mai ales pentru că au cîştigat o anumită notorietate şi mai puţin datorită valorii lor intrinseci.

2.3.5. OPŢIUNI CULTURALE ŞI SEGMENTAREA PUBLICULUI. DELIMITĂRI ŞI INTERFERENŢE

Problema segmentării publicului trebuie să ţină seama, mai întîi, de faptul că interesul pentru diferitele genuri ale culturii se manifestă conform unui model integrator de tipul « şi . . şi » (deci nu exclusiv, de tipul « sau . . . sau », acelaşi individ făcînd parte, în general, şi din publicul teatrului şi din cel al filmului, muzicii etc. Este adevărat că la un anumit nivel de intensitate a expunerii acest model nu se referă la toţi indivizii. Dacă avem în vedere deci un nivel mai ridicat al interesului, existenţa unui comportament activ de expunere, selectiv şi constant faţă de un gen artistic, atunci se poate face ipoteza unei segmentări a publicului funcţie de caracterul înrudit al unor genuri artistice, dar şi de felul în care diferitele genuri artistice se regăsesc — ca pondere şi coocurenţă — în programele RTV. Această presupoziţie se formulează cel puţin pentru a relativiza, dacă nu chiar a anula afirmaţia după care, de exemplu, nonpublicul teatrului este publicul cinematografului şi nonpublicul cinematografului este publicul televizorului. În orice caz, ceea ce avem în vedere aici este explicarea comportamentului cultural de expunere specific unui gen în funcţie de oricare alt gen practicabil. Pentru a ilustra această idee, am considerat volumul « consumatorilor » frecvenţi (cel puţin săptămînal) ai diferitelor genuri artistice după modelul « şi . . . şi . . . » într-o dispunere grafică:



Zonele de intersectare a două sau mai multe segmente de public se restrîng pe măsură ce se suprapun mai multe categorii de genuri artistice şi funcţie de caracterul mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mult sau mai puţin special al publicului: muzical, plastic, cinematografic etc. Expresia ultimă a acestei restrîngeri treptate este reprezentată de coloana verticală dublu haşurată în care apar intersectate toate practicile culturale analizate. Valoarea zonelor de intersecţie a două sau mai multe genuri rămîne superioară valorilor din zonele neintersecte, ceea ce înseamnă că publicul strict specializat este extrem de redus (mai puţin de 12% în medie). Deci, comportamentul de audiere este bine exprimat de modelul de tip « şi . . . şi ».

Problema care se ridică în legătură cu această multiplă corelaţionare a diverselor practici culturale este de a decide care din următoarele variante explicative este mai realistă — expunerea la un canal de tip mass-media, cu o mare capacitate de adresament şi care pune în circulaţie o mare diversitate de producţii artistice, sau, dimpotrivă, existenţa unui interes puternic şi multivalent indiferent de facilităţile de expunere create prin dezvoltarea mass-media?

Un răspuns competent la o astfel de problemă este posibil numai în măsura în care analiza efectuată permite, pe de o parte, desprinderea unui sau mai multor modele generale ale principalelor practici culturale şi, pe de altă parte, regăsirea acestor modele în subpopulaţii relativ omogene mai ales din punctul de vedere al criteriilor care s-au relevat importante pentru determinarea comportamentului cultural pe parcursul întregului studiu.

Ceea ce se poate constata din schemă, în primul rînd, este o partiţionare a zonelor de intersecţie, zone care sînt corespunzătoare modelelor generale pe care intenţionam să le decupăm. Astfel, zona în care se intersectează toate cele opt categorii de practici culturale corespunde unui *model maxim* de expunere, în afara acestei zone numărul genurilor practicate scade. Este vorba de un model care se regăseşte în rîndul celor cu studii superioare şi numai uneori cu studii medii. Este un comportament spre care se tinde, şi avem în vedere aici categoria celor în curs de achiziţionare a unui statut social urban şi unui statut profesional ridicat.

Este o idee pe care o avansăm mai ales pentru importanţa verificării ei şi în alte cercetări. Oricum, ea pare să fie susţinută, cel puţin în această suită de concluzii, de faptul că din comentarea unor rezultate reiese că populaţia cu nivel mediu de şcolaritate se subîmparte în cel puţin două categorii, după cum comportamentul cultural al unei părţi este mai apropiat sau uneori echivalent celui specific populaţiei cu studii superioare, iar o altă parte se apropie, pînă la echivalenţă, de comportamentul celor cu studii submedii. Faptul acesta a reieşit, ca tendinţă, în ambele cercetări.

La stînga zonei de intersectare maximală se află reprezentată o subpopulaţie de publicuri speciale a căror expunere la genuri cum sînt muzica uşoară şi populară, spectacolele de varietăţi şi filmul este serios concurată de expunerea aceluiaşi public la artă plastică, muzică simfonică, operă, literatură. În această zonă, ca şi în cea demarcată de triunghi, avem de a face mai curînd cu publicuri decît cu un public strict delimitat, deoarece segmentele intersecte sînt de minimă rezistenţă, se bazează pe genuri de largă accesibilitate, în timp ce segmentele neintersecte se decupează pe genuri ce reclamă o pregătire şi o cultură specifică, aproape profesionalizată. Remarcînd similaritatea segmentării în publicuri a acestor două zone, corespunzătoare unui *model mediu* al practicilor culturale, trebuie menţionată şi deosebirea dintre ele, şi anume în privinţa pregătirii şcolare. Cea de-a doua zonă corespunzătoare acestui model mediu este caracterizată în mare parte de un nivel mediu şi submediu al şcolarităţii.

În sfîrşit, un al treilea model, un *model minim* de contactare a culturii, se regăseşte în zona în care se intersectează aproape exclusiv filmul, muzica uşoară şi populară şi spectacolele de varietăţi. Din punctul de vedere al caracteristicilor subpopulaţiei acestei zone, este cea mai omogenă. Din acelaşi punct de vedere, zona corespunzătoare modelului mediu este cea mai puţin omogenă, şi aceasta neavînd în vedere numai nivelul studiilor.

Reiese deci, spre confirmarea altor concluzii din acest studiu, că, în timp ce teatrul aparţine modelului mediu de contactare a culturii, filmul aparţine modelului minim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Modelul maxim este de asemeni omogen, deşi nu în aceeaşi măsură cu modelul minim, şi se regăseşte într-o proporţie de mai puţin de 10% din totalul eşantionat, ceea ce înseamnă destul de puţin. Ţinînd cont însă că am analizat numai situaţii de frecventare intensă (cel puţin săptămînal), încercînd prin aceasta să ne limităm la cazurile care prin frecventare intensă e de presupus că au un comportament cultural stabil şi structurat, proporţia de 10% în care regăsim un model maxim de culturalitate este notabilă ca importanţă, chiar dacă nu reuşeşte, împreună cu modelul mediu, să depăşească ponderea modelului minim.

Pe de altă parte, ponderea însemnată a modelului mediu — aproximativ 35% — este în acord cu teza treptei tranzitorii a procesului de urbanizare şi de configurare a unei culturi de tip urban. Este de altfel şi singurul model de practicare a genurilor culturii în care segmentarea publicurilor este foarte accentuată, care rareori comunică între ele şi care, probabil, se deplasează de la un gen la altul pe întinse perioade de timp, frecventarea în ritmul de « cel puţin săptămînal » fiind o medie.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Examenul sociologic al vieţii spectacolului sau al « artei reprezentaţiei » (A. Moles) obligă la cîteva disocieri necesare.

Comportamentul unei mari părţi din populaţie este un comportament de acceptare a expunerii la variate genuri ale spectacolului pe primul loc aflîndu-se filmul, apoi teatrul liric (muzical şi varietăţi) — acesta vizionat îndeosebi la TV — iar în cele din urmă, reprezentaţiile teatrului de dramă — dar şi acestea preferîndu-se a fi vizionate mai curînd la TV decît în sală.

Cercetările întreprinse de noi cît şi constatările altor sociologi ne întăresc convingerea că în perceperea spectacolului are loc un fenomen de *transcodare*, care înseamnă raportarea semnificaţiilor unui gen artistic la valorile altui gen sau ale altui conţinut, prin însuşi faptul că ele sînt difuzate prin canale şi tipuri de mesaje diferite. Credem că principala problemă pe care o ridică relaţia publicului cu arta spectacolului în condiţiile civilizaţiei moderne aceasta este.

Transcodarea are loc în mai multe modalităţi, fiind o ilustrare a cerinţei de a analiza dimensiunea socială a artei *prin referire la fenomenul culturii totale* (pentru a parafraza pe M. Mauss şi G. Gurvitch cînd vorbesc de « fenomenul social total »). Astfel, se observă că indiferent de vîrsta subiecţilor (tineri sau adulţi), de sexul, starea civilă, gradul de urbanitate al acestora (deci relativ independent), dar relativ independent de nivelul instrucţiei şcolare, intenţiile creatorilor mesajelor sînt decodate în alt registru decît cele pe care le propun. În mod firesc, spectacolele se disting prin specificul mesajului funcţie de genul artistic, de conţinut sau de suporturile expresive folosite. Ar urma ca receptorii să le decodeze în mod corespunzător, adică filmul ca film, teatrul ca teatru etc. Or, cercetările sociologice relevă că adeseori reprezentaţii cum ar fi *teleteatrul* (spectacolul de teatru televizat) sînt asimilate filmului, este deci transcodat ca alt gen şi implicit ca alt canal, prevalînd suportul şi nu conţinutul sau expresivitatea specifică a mesajului. Se mai constată că au loc transcodări şi înlăuntrul genului, astfel încît teatrul de dramă este asimilat unui alt subgen, adică teatrului liric (muzical şi de varietăţi). Transcodarea este susţinută şi în planul motivaţional deoarece prevalează conştiinţa *divertismentului* cu care este deobicei asociată televizionarea şi chiar cinevizionarea în dauna finalităţii instructive, de reflecţie sau de problematizare pe care o intenţionează opera difuzată.

Este foarte posibil să existe o legătură intimă între fenomenul transcodării, pe care l-am relevat aici, şi observarea faptului că opţiunea asupra canalului este prevalentă faţă de opţiunea asupra genului şi conţinutului cultural difuzat, lucru constatabil mai cu seamă în cazul celor cu un nivel mediu de educaţie.

Transcodarea are loc şi după o tendinţă relativ constantă şi anume, de la genul cu un conţinut şi o motivaţie superioară, deci cu un grad de accesibilitate mai redus,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spre acel gen de o mai largă accesibilitate. Adică, un conţinut superior este perceput şi echivalat cu unul inferior. De exemplu, se transcodează de la teatru spre film; de la teatrul de dramă spre cel muzical; de la prioritatea mijloacelor tradiţionale de difuziune (sală, lectură) spre cele de masă, în care, după cum arată J. Halloran (comentînd pe Mac Lean şi Westley), « prezenţa valorilor şi a proiectelor unificatoare » este rarefiată [30]; de la selecţie şi discernămînt spre indisocierea alegerilor; de la motivaţia vizînd finalitatea intelectuală sau instructivă, de angajare ideatică adică, spre cea a divertismentului; şi în consecinţă, de la segmente de spectatori, fie adolescenţi sau adulţi, fie cu o pregătire şcolară ridicată sau nu, dar cu o educaţie formată în domeniul esteticii teatrale sau filmice, spre acele segmente indiferente la acest aspect de conţinut.

Dacă ar trebui să căutăm o explicaţie în spiritul paradigmei sincretismului am putea avansa ipoteza că această stare de lucruri se poate datora şi faptului că procesul desincretizării presupune ca simptom al modernizării culturale, pe de o parte, o mai profundă adecvare a mijloacelor de expresie corespunzătoare fiecărui gen de spectacol (de la partitura scrisă la concepţia interpretativă şi regizorală,) şi, pe de altă parte, realizarea concomitentă, prin educaţie şi cultură, a formelor de percepţie pertinente, diferenţiate. Cînd acest fenomen are proporţii mai mari este posibil să indice un stadiu de tranziţie în procesul urbanizării culturale. Acest lucru nu trebuie pus exclusiv pe seama rolului crescînd al comunicaţiilor de masă întrucît transcodarea se petrece şi prin nedisocierea subgenurilor între ele şi nu numai a canalelor.

De aceea, interpretarea datelor din cercetarea sociologică nu trebuie făcută unilateral. De pildă, indicele de penetraţie ne dă o imagine a faptului că, în condiţiile construcţiei culturii socialiste teatrul ca şi filmul sînt larg accesibile unor categorii mari din populaţie. Indicele de intensitate diferenţiază publicul care frecventează mai des artele reprezentaţiei, este deci mai disponibil de a fi un public constant, cum am spune în termenii marketingului cultural. Realitatea o aflăm însă în raportul dintre valorile acestor doi indici care devine astfel mai expresiv pentru înţelegerea nivelului cantitativ/calitativ al opţiunilor culturale.

Totodată însă, pentru a « citi » sau decupa cît mai fidel realitatea asupra fenomenului studiat este necesar să configurăm, prin cercetări de context, nivelul de culturalitate al publicurilor şi modelele globale ale comportamentului socio-cultural, şi pe acest fond să căutăm a înţelege cît înseamnă « întîmplătorul » faţă de comportamentul stabilizat, cu continuitate, deci cu tradiţie şi cu profunzimi culturale complexe spre care năzuim. Deducem, în acest fel, şi tendinţa spre schimbare precum şi limitele confluenţelor. În acest caz radiografierea structurilor şi reţelelor culturale, a programelor, valorilor sau instituţiilor ajunge să fie definitorie.

În acest sens, cercetarea sociologică, prin demersuri concertante, ne-a dezvăluit un alt aspect important, de context, şi anume acela că majoritatea activităţilor culturale depind în primul rînd de nivelul şcolarităţii şi mai cu seamă pentru acelea dintre ele care pretind un grad mai înalt de pregătire cum ar fi, de pildă, muzica simfonică şi de cameră, arta plastică, teatrul şi literatura. Pentru că segmente mari ale populaţiei sînt în curs de integrare urbană se resimt atît carenţele inerente cît şi efortul de a completa registrul cultural cu noi deprinderi formate mai cu seamă în şcoală şi implicit în mediul urban redimensionat. Frecvenţa mare a opţiunilor pentru film, pentru muzica uşoară şi populară, pentru spectacolul muzical şi de varietăţi *denotă un stadiu de tranziţie atît urbanistică cît şi culturală* ce urmează a fi desăvîrşit cu timpul.

Dimensiunea şcolarizării este puternic semnificativă în diferenţierea publicului spectator astfel încît intermediază şi alte segmentări cum ar fi cele în funcţie de vîrstă, de sex, sau chiar de urbanitate. Pentru determinarea gradului de urbanitate s-au conjugat variabilele « provenienţa » subiectului sau a părinţilor lui cu « vechimea în oraş » a subiectului. În urma prelucrărilor statistice s-a observat că nivelul de urbanitate al subiecţilor

[30] J. Halloran, *The Sociology of Mass Communicators*, University of Keele, Essex, 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este mai puţin semnificativ pentru principalele activităţi culturale ale populaţiei din oraş decît ale populaţiei din suburban.

Explicaţia rezidă în faptul că masele de migranţi (cca 87% în ultimii 30—40 de ani) în marea lor majoritate din mediul rural, după cum se ştie încă insuficient dezvoltat, au suferit, concomitent cu aşezarea lor în aria oraşului şi în proporţii de masă, adînci transformări în modul de viaţă, în direcţia profesionalizării şi a şcolarizării. Ciclul urbanizării, din momentul postbelic, a fost reluat în noile condiţii ale revoluţiei socialiste; procesul culturalizării reflectînd noile relaţii sociale şi politice s-a intensificat, la început în sens cantitativ şi ulterior, treptat, şi în sens calitativ. Numai pe această cale, a educării în masă, a fost posibil progresul social, industrial şi cultural înregistrat în această epocă. Sociologii culturii sînt unanim de acord că perceperea şi însuşirea principalelor valori ale culturii presupun un *habitus*, un ansamblu de deprinderi care este supus dinamicii istorice şi determinărilor sociale. După cum arată Pierre Bourdieu, rolul instituţiei şcolare devine, într-o societate modernă împărţită în clase, prevalent în reproducerea structurilor de clasă, a inegalităţii competenţei în domeniul cultural, al vieţii intelectuale [31]. Textual, Bourdieu caracterizează acest mecanism după cum urmează: « Numai o instituţie cum este şcoala, a cărei funcţie specifică este de a dezvolta sau de a crea, metodic, dispoziţiile care formează omul cultivat şi care constituie suportul unei practici durabile şi intense, cantitativă şi de aici calitativă, poate compensa, măcar parţial, dezavantajul iniţial al acelora care n-au primit în mediul lor familial incitarea pentru practicile culturale şi competenţa presupusă de orice discurs asupra operelor . . . ». Or, noile cadre sociale, socialiste, au instituit premisele democratismului cultural prin eliminarea treptată şi programatică, revoluţionară, a constrîngerilor de clasă şi a consecinţelor acestora prelungite în conştiinţă chiar cînd clasele au fost desfiinţate. Noul *habitus cultural* este în curs de formare, mediat de şcolarizarea generalizată, fapt care explică, pe de o parte, condiţionarea culturalităţii de acest vector important al vieţii sociale, dar, pe de altă parte, şi o uniformizare a percepţiei valorilor de către public. Diferenţieri calitative vor apare în urma unor practici culturale intensive şi extraşcolare segmentînd publicurile diverselor genuri artistice, dar şi apropiindu-le totodată de celelalte zone ale interesului intelectual şi artistic, prin efectul polarizant al valorilor dominante.

Din această perspectivă înţelegem că eforturile vor trebui canalizate deliberat, prin cunoaşterea detaliată a mecanismelor reale generate de structurile socialiste, în direcţia formării şi instituirii unor deprinderi diferenţiate şi consolidate, pentru asimilarea corectă a codurilor şi ingerinţelor cerute de formele culturii cu un conţinut ideatic, moral şi politic superior, în sensul programului ideologic şi de educaţie preconizat de partid. În acest context, atît şcoala cît şi reţeaua extraşcolară vor trebui să coacţioneze pentru perfecţionarea activităţii instituţiilor de spectacol şi concomitent pentru crearea obişnuinţelor culturale şi asigurarea mecanismelor reproducerii lor, întrucît democratismul cultural nu va însemna egalizarea gusturilor şi a aprehensiunii lor, ci asigurarea accesibilităţii sociale la operele de cultură şi a condiţiilor de formare a unei mentalităţi adecvate pentru toate categoriile sociale încă vremelnic diferenţiate.

Desigur problemele teatrului ca şi ale filmului nu pot fi tratate numai global pentru că înlăuntrul genurilor respective publicul manifestă comportamente variate, după cum în cadrul politicii culturale există încă denivelări ce se oglindesc în planul creaţiei originale (mult şi pe drept stimulată în ultimii ani) cît şi în structura repertorială sau în orientarea regizorală.

În comportamentul faţă de spectacolul teatral s-a evidenţiat interesul larg pentru teatrul de varietăţi, pentru operetă şi comedii uşoare, pentru dramă şi operă în ultimul rînd. S-a remarcat mai înainte că în ultimul deceniu au fost înregistrate tendinţe subliniate spre emanciparea actului regizoral de spiritul rutinei şi al impersonalizării, fapt care a dus la o mai relevantă detaşare a unora dintre teatrele de dramă, contribuind, pe această cale, la formarea unei opinii culturale distincte, de selecţie şi apreciere şi implicit a unui

[31] P. Bourdieu, J.C. Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

public constant. Fenomenul a fost legat în primul rînd de numele unor regizori și interpreți și în al doilea rînd de autori dramatici originali, ceea ce a condus la afirmarea unor formațiuni teatrale și a specificului genului. Și nu se poate spune că aceste teatre au avut dificultăți de public, ci dimpotrivă. Nu sînt motive să se creadă că formarea unor segmente de public cu predilecții pentru teatrul cu conținut superior impietează asupra democratismului cultural deoarece în condițiile socialismului nu mai funcționează contradicțiile de clasă capabile să reproducă structura socială în cadrul căreia anumite păturI sau chiar clase sociale își adjudecă privilegiul pentru valorile cu maximă densitate de conținut. Diferențierea publicului după nivelul educației estetice și intelectuale generează grupuri de referință culturală diferite calitativ dar într-un sistem social în care șansele accesibilității și satisfacerii nevoilor culturale sînt egale. Din contră, existența unor segmente din ce în ce mai configurate sub raportul înțelegerii și al aspirațiilor va polariza și interesul cultural al păturilor mai puțin structurate, stimulînd progresul cultural general. Să nu ignorăm faptul că noul *habitus* cultural, propriu unei societăți socialiste urbanizate și modernizate, nu s-a instalat în toate familiile și că deci persistă încă decalaje de pornire pe care școala și celelalte instituții culturale sînt chemate să le înlăture. De aceea va mai persista și decalajul dintre generații, întrucît copiii familiilor de muncitori și de colectiviști și chiar cei proveniți din păturI cu școlarizare medie depășesc ca pregătire și ca prezumtivă competență culturală pe părinții lor. Studiile sociologice ne arată că trebuie să evităm chiar posibilitatea ca asemenea situații sociale să se reproducă în viitor, iar mecanismele vieții culturale devin în acest sens de o reală importanță și actualitate; « . . . acțiunea educațională luînd în considerație și utilizînd tendința generală de omogenitate, trebuie să dea toată atenția decalajelor existente, conflictelor latente sau exprimate, celor cunoscute sau necunoscute de către membrii familiei » [32]. Dealtfel și concluziile Congresului educației politice și al culturii socialiste au insistat asupra cerințelor de intensificare a activității cultural-artistice în rîndul oamenilor muncii de la orașe și sate precum și a creației literar-artistice, considerată ca factor activ în transformarea revoluționară a societății și a omului.

Și în domeniul filmului stăruie unele probleme asemănătoare. Iată că numai o sumară statistică, pe baza datelor furnizate tot de criticul revistei *Săptămîna*, Radu Georgescu, arată că numai în 1975 și 1976 au fost create 42 de filme care au întrunit în sălile de spectacol 63 727 785 de persoane (fără a se lua în considerație și numărul telespectatorilor pentru cele transmise și la TV). Ceea ce devine semnificativ este însă faptul că cinematografia noastră atacă o gamă mult mai bogată de genuri, de la superproducție și filmul social la filmul psihologic și de acută reflexie filozofică. De asemenea, se afirmă cu vădită insistență o concepție regizorală originală, mai ales la regizorii tineri ale căror filme întrunesc sufragii remarcabile.

Un important capitol al sociologiei teatrului și filmului din punct de vedere al relațiilor cu publicul îl constituie impactul culturii noastre moderne cu filmul și dramaturgia mondială contemporană. Analiza valorilor ideologice, tematice și expresiv-stilistice a producțiilor care se difuzează pe întreaga rețea a sistemului nostru cultural poate aduce semnificative diferențieri în comportamentele unor variate categorii de public, ajutînd la realele schimburi culturale internaționale. Cercetări semiotice conjugate cu cele de conținut sînt cele mai îndreptățite să descifreze zonele optime de contacte și corespondențe culturale.

În sfîrșit, pe măsură ce s-a instaurat tendința secvențializării vieții artistice, se manifestă cu tot mai vădită autoritate și nevoia marilor resincretizări și implicit impunerea în atenția publicului a spectacolelor de masă, de la cele muzicale, coregrafice și pînă la teatrul în aer liber sau spectacolul de sunet și lumină. Se ridică insistent problema amplelor trăiri colective, a unei autentice revendicări « vicariale » (Max Weber). Publicul continuă să învăluie gestul teatral (mai puțin pe cel filmic) cu acel gen de trăire « în direct » care generează sentimentul de laică sacralitate în fața spectacolului redimensionat ca valoare estetică și socială. Sînt aspirații care se cuvin temeinic cercetate și generos instituite în

[32] Fred Mahler, Cătălin Mamali, *Imaginea reciprocă a părinților și copiilor în cadrul familiei*, raport de cercetare, 1973, p. 96.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

opere şi manifestări culturale deschizătoare de noi orizonturi, care amintesc şi de patosul marilor celebrări populare.

Sînt numai cîteva din concluziile, cu caracter orientativ pentru viitoare acţiuni culturale, ce s-au desprins din cercetările întreprinse de noi. Înscriindu-se pe linia pledoariei pentru o transformare conştient-ştiinţifică a vieţii noastre social-culturale, subliniem caracterul orientativ şi imperativ chiar al concluziilor comentate aici. Avem în vedere necesitatea de a intensifica activitatea instituţiilor culturale în direcţia difuzării în toate mediile sociale a celor mai valoroase producţii cultural-artistice, încurajîndu-se, în acest fel, şi creaţia originală românească majoră.

Se împlineşte prin aceasta una din principalele meniri ale artei, de modelare a personalităţii, de educare şi de formare a exigenţelor necesare comportamentului cultural selectiv. Pentru ca instituţiile culturale să devină funcţionale şi utile din acest punct de vedere, trebuie ca activitatea propriu-zisă de difuzare a producţiilor artistice să fie dublată de o intensificare a activităţii de iniţiere, de pregătire a publicului pentru înţelegerea şi valorizarea adecvată, participativă a operelor culturale. Este necesar deci, să completăm pregătirea din şcoală cu o largă, competentă şi intensă educaţie extraşcolară, astfel încît dinamica schimbărilor culturale, dinamica raportului creaţie — difuzare să se reflecte corespunzător în dinamica raportului opere şi instituţii de difuzare — public.

LE SPECTACLE DE THÉÂTRE ET DE CINÉMA À LA LUMIÈRE DE LA SOCIOLOGIE DE LA CULTURE. CONSIDÉRATIONS SUR LE COMPORTEMENT DU PUBLIC URBAIN

RÉSUMÉ

Dans la première partie de l'étude est analysée la valeur opératoire de quelques principes théoriques et méthodologiques concernant les particularités de la sociologie de la culture en tant que domaine distinct de celui de la philosophie, de l'esthétique, de l'histoire ou de la critique sociale. On discute à fond des traits spécifiques du paradigme offert par notre époque, dans l'esprit duquel il est possible d'analyser séparément les phénomènes de la culture et ceux de la nature.

Il s'agit du paradigme de la *desyncrétisation-resyncrétisation*, analogue seulement à celui de la «spécialisation-synthétisation» spécifique des sciences de la nature.

La sociologie du théâtre et du cinéma est ainsi conçue pour faciliter les multiples rapports avec les autres sous-domaines de la sociologie de la culture, tout en tenant compte de la nécessité d'étudier la culture en tant que phénomène global, donc d'étudier n'importe quel fait culturel comme faisant partie du contexte culturel auquel il appartient, d'un moment ou d'une communauté donnés.

Dans la deuxième partie de l'étude sont analysés les aspects de la relation entre le spectacle de théâtre et de cinéma et les divers segments du public urbain, ainsi que les facteurs (concernant soit le contenu communiqué, soit les moyens — de masse ou traditionnels — de le communiquer, soit les caractéristiques socio-culturelles du public) qui dirigent et expliquent le processus de segmentation du public.

L'interprétation des données concernant le développement des institutions de spectacle et les résultats des recherches de terrain effectuées en milieu urbain ont permis aux auteurs d'avancer *la* thèse de la culture urbaine en transition, illustrée tout particulièrement par le milieu urbain de la capitale de notre pays.

Enfin, parmi les conclusions de l'étude, se fait remarquer celle visant la *tendance de transcodage* (décodage non pertinent) qui se manifeste dans les conditions d'une insuffisante éducation artistique et d'une précaire sélection des genres ou des contenus, ou encore des moyens de diffusion des messages.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MANUSCRISE PSALTICE DIN VEACUL AL XVIII-LEA

Cercetînd mai multe Anastasimatare [1] greceşti şi româneşti din Biblioteca Academiei şi Biblioteca Centrală de Stat am constatat că ele se pot împărţi, din punct de vedere muzical, în mai multe tipuri, în familii. De asemenea, am observat că cele mai multe dintre aceste Anastasimatare fac parte din tipul muzical creat în veacul al VIII-lea de vestitul imnograf Ioan Damaschinul. Tot din manuscrise reiese că mai tîrziu aceleaşi cîntări au fost « înfrumuseţate » de Ioan Glikis (XII—XIII) [2], Manuil Hrisafis (XV) [3], Hrisafis, noul protopsalt (XVII) [4], intervenţii nesemnificative însă, tipice acelor vremuri, de respectare strictă a tradiţiei. De abia în veacul al XVIII-lea asistăm, prin « tălmăcirile » lui Iacob Protopsaltul [5] şi Petru Lampadarie din Peloponez [6], la elaborarea unor variante în adevăratul înţeles al cuvîntului.

Manifestarea *pe plan melodic* a curentului inovator — care deabia începuse în veacul al XVIII-lea şi al cărui punct culminant a fost Reforma din 1814 — se face în special prin ornamentaţii şi, ca urmare a îmbogăţirii melodice, prin ritmicizarea mai vizibilă a cîntărilor. Legile construcţiei, cadenţarea rămîn însă în general aceleaşi, impuse şi de text.

Cîntările alcătuite de Ioan Damaschinul au circulat în veacul al XVIII-lea în manuscrise psaltice concomitent cu « înfrumuseţările » şi « tălmăcirile » amintite. Ele au pătruns de timpuriu şi la noi [7] în oraşe, mănăstiri din Ţara Românească (Bucureşti, Buzău, mănăstirile Cozia, Căldăruşani, Cernica), Transilvania (Braşov, Cluj, Abrud), Moldova (Iaşi, mănăstirile Rîşca, Vorona).

În cele ce urmează intenţionăm să prezentăm — ilustrînd cu Ms. gr. 1 507 un exemplu dintr-o întreagă serie — o analiză muzicală a acestui tip de creaţie [8]. Ni se pare semnificativ pentru cultura muzicală românească a epocii faptul că prima traducere pe care o cunoaştem, aceea din 1713 a lui Filotei sin Agăi Jipei cuprinde şi *acest tip* de *Anastasimatar* [9], creaţie a unuia dintre cei mai vestiţi (şi deci şi valoroşi) imnografi. Este un motiv în plus pentru a ne opri asupra acestei etape din evoluţia « familiei » amintite.

Manuscrisul grec 1 507 din Biblioteca Academiei datează, cu aproximaţie, din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Numele copistului, provenienţa manuscrisului, data cînd a fost făcută copia nu se cunosc. O singură însemnare, « A 14. », scrisă de mîna lui Ioan D. Petrescu, arată că manuscrisul, înainte de a fi fost donat, a făcut parte din colecţia sa.

Volumul este format din 75 fol. (9 fascicule × 8 file, de dimensiuni 17 × 11 cm) scrise îngrijit, în cerneală neagră şi roşie (cîte 12 rînduri pe pagină), pe hîrtie groasă, vărgată, cu filigran [10]. Are legătură nouă, de carton îmbrăcat în pînză maron. Textul este în limba greacă medievală, cu iniţiale împodobite şi cu ornamentaţii florale pe filele 9r şi 70r. Notaţia este *cucuzeliană*.

[1] Αναστασις = Înviere (lb. gr.).

[2] Informaţie primită din partea bizantinologului Gheorghe Ciobanu, pe baza cercetărilor efectuate în B.U. Iaşi.

[3] Oskar Fleischer, *Neumenstudien*, Band 3. Die spätgriechische Neumenschrift, Berlin, 1904.

[4] Vezi mss. gr. 622, 640, 661 (BARSR).

[5] Vezi mss. gr. 10 (BCS), 18, 678, 778, 835, 956, 1 322 (BARSR), 841 (Anastasimatar propriu-zis).

[6] Vezi mss. gr. 33, 39, 125, 143, 158, 771, 778, 782 şi 2 (BCS), 152, 904, 1 460 (BARSR) (Anastasimatare propriu-zise).

[7] Cea mai veche copie, cuprinzînd kekragariile lui Ioan Damaschinul, a fost făcută în 1 624 de Iacob Arhiereul din Mitropolia Ungrovlahiei (ms. gr. 1 096 BARSR).

[8] Bănuim că stihirile Învierii au fost alăturate kekragariilor lui Ioan Damaschinul dar aparţin altui imnograf. Toate la un loc au fost însă « înfrumuseţate » de « Hrisafis noul protopsalt » în veacul al XVII-lea.

[9] Manuscrise româneşti ulterioare, copii, dovedite sau numai presupuse, ale traducerii din 1713 şi care au circulat în ţările române subliniază o dată mai mult aprecierea de care a-a bucurat acest tip de Anastasimatar. Vezi şi Sebastian Barbu Bucur, *Manuscrise psaltice româneşti şi bilingve în notaţie cucuzeliană*, în *Studii de muzicologie*, vol. XII, Bucureşti, 1976, p. 120.

[10] Pentru filigran vezi Nicu Moldoveanu, *Catalogul manuscriselor greceşti şi româneşti*, vol. II (dactilografiat) din BCS.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cuprinsul manuscrisului este următorul: *Propedie* (gramatică psaltică; fol. 1^r-7^r); *Anastasimatarul* propriu-zis [11]; Kekragarii, stihiri, dogmatici, stihoavne, pasapnoare (fol. $9r-66^6$) şi, heruvice şi chinonice (fol. 70^r-75^r).

Dintru început vrem să facem unele observaţii de ordin general, referitoare la ehurile bizantine, care constituie fundamentul muzicii psaltice:

1) Principiul de compoziţie dominant în muzica psaltică orientală (principiu care odată cu răspîndirea muzicii creştine s-a extins în întreg bazinul mediteranean [12]), constă — după E. Wellesz — în *specificitatea fiecărui glas în parte*. Glasul este aşadar nu o simplă scară, ci suma formulelor care constituie însuşirile sale [13]; el nu poate fi definit — conchide Gheorghe Ciobanu — « decît ţinînd seama de toate elementele sale esenţiale, care sînt: *scara muzicală*, *genul* căruia aparţine aceasta, *sistemul cadenţial* şi — poate mai mult decît orice, în unele cazuri — *formulele melodice* » [14].

Aceste afirmaţii vin uşor în contradicţie — dar mai mult ca o clarificare — cu teoria exprimată atît de ferm de Ioan D. Petrescu [15] despre moduri, după care, de exemplu, modul I este un *mod de re* avînd structura pentacord-tetracord *(re-la-re)*, tetracord-pentacord *(re-sol-re)* sau două tetracorduri *(re-sol-la (sib)-re)* etc. Între cele două teorii îşi fac loc şi altele, întrucît micile introduceri teoretice, *propediile*, nu au putut fi încă descifrate în întregime şi nu s-a aflat explicaţia exactă a glasurilor (ehurilor); încît modurile bizantine au rămas necunoscute în profunzime pînă astăzi.

2) Cîntările corespunzătoare celor opt glasuri din *Anastasimatarul* de faţă se bazează pe formule şi pe motive melodice caracteristice (în general) glasului respectiv, care se repetă aproape exact sau cu mici modificări atît în cadrul unei singure cîntări cît şi de la o cîntare la alta, în cadrul aceluiaşi glas; uneori melodia se repetă identic, diferind doar textul. Trebuie să facem distincţie însă între formule *(enechemate)* şi motive melodice; dacă primele au devenit reguli stricte de construcţie (de exemplu finala în glasurile I şi IV este — prin salt sau mers treptat — pe treapta a V-a), motivele melodice poartă amprenta imnografului care poate decide în ce fel subliniază, de exemplu, tritonul fa-si, caracteristic glasului II.

3) Cea de-a treia observaţie se referă la controversa asupra sistemului — diatonic sau cromatic — căruia îi sînt subordonate modurile bizantine.

Dimitrie Cuclin, vorbind despre adoptarea muzicii în Biserica occidentală, observă: « . . . La formule fut trouvée celle d'adopter le système des Grecs, de l'épurer, et ainsi réduit, si non radicalement transformé, d'en faire le fondement et le règlement absolument sévère d'une nouvelle manière de chant, restreinte aux nécessités et au caractère du culte. Pour ce qui était du système même, ils en éliminèrent ce qu'ils considéraient comme la vraie cause du mal: l'enharmonie et le chromatisme. De tant de modes de la musique grecque ancienne il ne choisirent donc que les sept premiers modes, simples, *apparemment* « diatoniques ». Pour ce qui était du style, ils en éliminèrent le rhytme » [16] (p. 4—5). D. Cuclin este de părere că numai sistemul *diatonic* neo-pitagoreic ‹datorită căruia se poate « recupera adevăratul domeniu diatomic şi tonal de 53 de come şi deci de 53 de tonalităţi » (p. 16)› face posibilă transcrierea exactă a tuturor inflexiunilor melodice bizantine, ca şi « *raţionalizarea lor ştiinţifică şi psihologică* » (p. 17). Majoritatea teoreticienilor au pornit la studierea muzicii bizantine fie de la modurile antice greceşti fie, mai ales, de la cîntul gregorian, bazat pe legi ştiinţifice inatacabile, şi au considerat glasurile bizantine ca diatonice; alţi muzicologi au încercat să demonstreze contrariul. Fără a generaliza, profesorul Gheorghe Ciobanu face consideraţia că « modurile cromatice au fost prezente — cel puţin în anumite forme — în muzica bizantină încă de la naşterea acesteia » [17]. Mai circumspect, profesorul Grigore Panţîru, pornind de la faptul că « în sec. XIII, mai ales se găsesc finaluri de fraze, cărora, mai tîrziu, li se adaugă semne de cromatizare ca *thematismos* şi *nenano* », nu exclude posibilitatea ca, de exemplu, « modurile 2 autentic şi plagal ‹ . . . › să fi fost folosite ca moduri cromatice, deşi nu este nici un semn care să indice acest lucru [18].

În ceea ce ne priveşte, am căutat să ne orientăm după tratatele teoretice româneşti şi occidentale în vigoare, confruntîndu-le uneori între ele dar mai ales cu manuscrisele studiate. Cu toate acestea, am observat că apar unele cazuri particulare, cu adînci implicaţii pentru muzica bizantină şi cursul său evolutiv. Anastasimatarul de faţă prezintă şi el un asemenea caz, în cîntările glasului VI, aşa cum se va vedea.

Glasul I. Cuprinde octava re^1-re^2; rareori melodiile depăşesc ambitusul de octavă, limitele maxime fiind do^1 (re^1)-mi^2 (fa^2). Melodiile glasului I se bazează însă pe pentacordul re^1-la^1, în care la^1 îndeplineşte şi rol de iniţială (chiar dacă melodia începe uneori de pe o altă notă fixată printr-o formulă melodică destinată să aducă puţină varietate, aceasta are ca punct de reper tot la^1) şi de finală. La baza liniei melodice stau cîteva celule şi motive melodice (din care iau naştere frazele specifice despre care am mai vorbit), care pun în evidenţă fie nota dominantă, coarda de recitare a glasului, la^1, fie structurile intervalice pe care acesta se

[11] Cu toate acestea, anumite cîntări care intră în componenţa unui *Anastasimatar* (kekragarii, eotinale ş.a.) pot fi intîlnite adesea şi în alte categorii de manuscrise psaltice, în special în Antologii.

[12] Egon Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, in *Monumenta Musicae Byzantinae*, American Series, 1947, no. 1.

[13] Idem. *Byzantine Music and Hymnography*. Second edition, Oxford, 1971.

[14] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bizantină*, in *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucureşti, 1974, p. 418.

[15] Ioan D. Petrescu, *Etude de paléographie muzicale byzantine*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1967.

[16] D. Cuclin, *Le Rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir*, 1936.

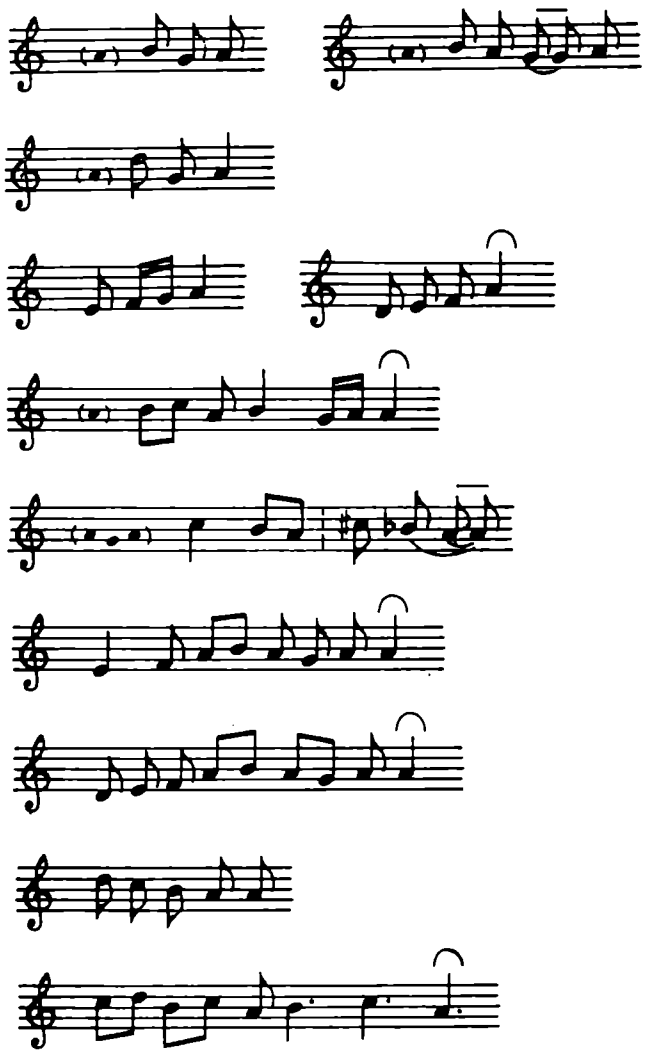
[17] Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 434.

[18] Grigore Panţîru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1971, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

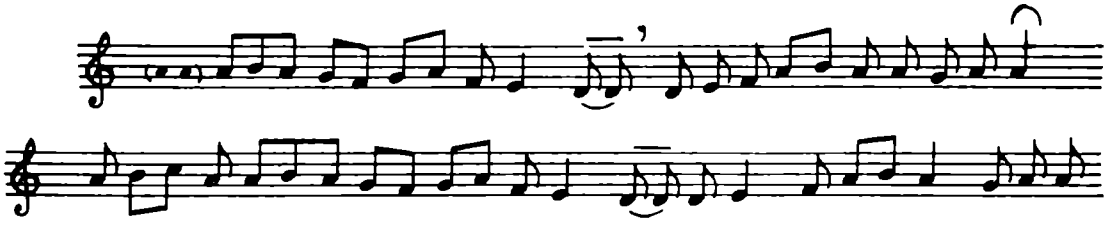
bazează: pentacordul *re*^{1}-*la*^{1} (respectiv tetracordul *mi*^{1}-*la*^{1} cu care acesta oscilează în chiar aceeaşi melodie) şi tetracordul conjunct (rareori sesizabil ca atare) *re*^{2}-*la*^{1}.

Exemple de celule şi motive melodice dintre cele mai frecvente:



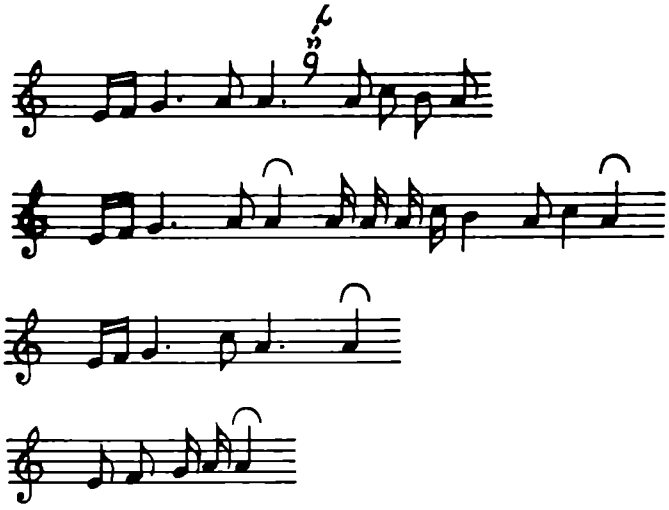
Lista exemplelor de acest fel ar putea continua cu alte motive melodice bazate pe aceleaşi intervale ce stau la baza glasului I. Ele scot din monotonie linia melodică lipsită — în cazul de faţă — de modulaţii sau cadenţe surprinzătoare. (Structura pentacordal-tetracordală a glasului impune dealtfel şi cadenţele: pe *re*^{1}, *la*^{1} şi *re*^{2}). Înlănţuirea motivelor melodice nu urmează o regulă strictă; uneori punctul culminant al melodiei apare doar în fraze de încheiere, alteori întreg ambitusul se expune în faza de început; uneori motivele melodice se succed aproape fără nici o repetare, alteori înlănţuiri de două motive se repetă de două-trei ori în aceeaşi melodie:

Γυναικες μυροφοροι μυροφερουσαι μετα σπουδης

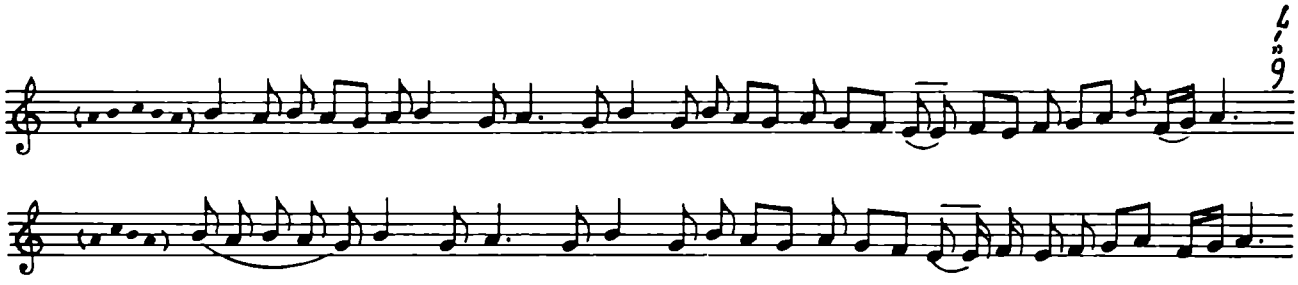


De asemenea, motivele melodice apar, de la o melodie la alta, în forma lor iniţială, exactă, sau modificată:

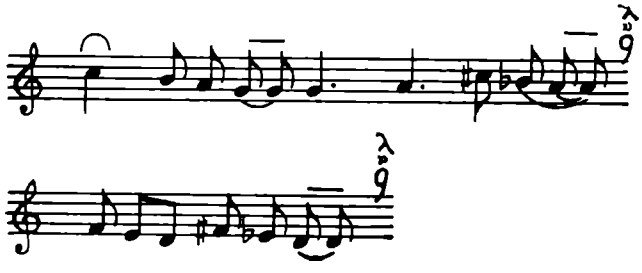
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Tot astfel, fraze întregi se succed în aceeaşi melodie, aşa cum dealtfel am mai arătat.



După cum se poate vedea, în afara mersului treptat, întrerupt de terţe (datorate în special broderiilor şi dublelor întîrzieri), care predomină în melodiile glasului I, intervalele care apar mai des sînt cvarta şi cvinta urmate la mare distanţă de sextă şi octavă: întotdeauna între *re*^{1}-*si*^{1} şi respectiv *re*^{1}-*re*^{2}, cea mai rară fiind septima mică: *re*^{1}-*do*^{2}. Ftoralele, în general puţine, nu au rol modulatoriu în cazul de faţă, ci vin să coloreze melodia şi să întărească, să sublinieze, cadenţele (de obicei cadenţarea pe *la*^{1}). Dealtfel ftoralele şi sînt aşezate pe *do*^{2} (rezultînd: *do*^{2}-*sib-la*) şi pe *fa*^{1} (rezultînd *fa*#-*mi b-re*). Ca dovadă, ele apar cel mai adesea ca o repetare a cadenţei deja anunţate:



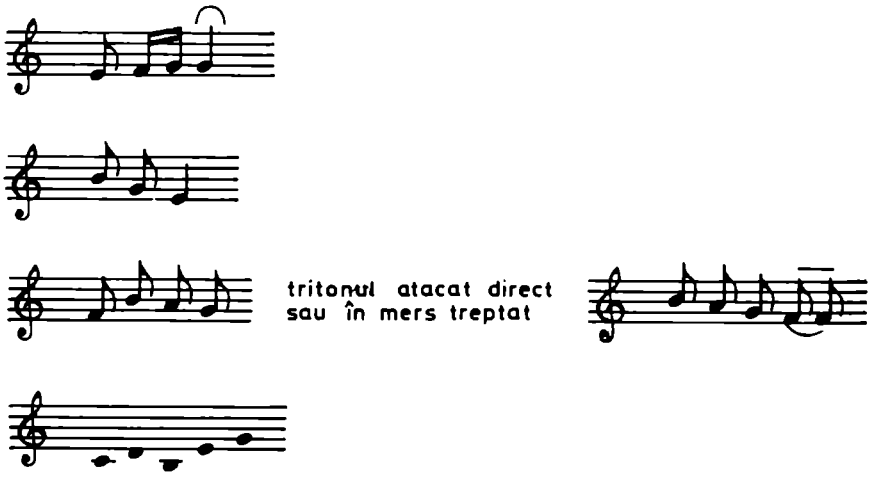
Faţă de acest Anastasimatar, care deşi de sfîrşit de secol XVIII, continuă un tip mult mai vechi, în Anastasimatare mai noi (de exemplu, ms. gr. 1 310 din Biblioteca Academiei, autor Dionisie Fotino) se observă că intervalele de cvartă şi cvintă sînt mai frecvente deşi mersul treptat apare uneori în limitele intervalului de octavă; că *thematismos esso*-⊖-e rară, în schimb ftorale modulatorii ca ⌀ (III plg.), ϕ (mod III) ⌀, ⌀ (mod IV) apar destul de des; ambitusul melodiilor este mai mare, mărturiile altor glasuri (β" *sol*; ⁞⁞ *do*^{2}; ⁞⁞ *fa*) sînt destul de frecvente.

Glasul II. Plecind de la mărturia glasului, ꙋ, E. Wellesz arată că în mod teoretic « s-ar presupune că *e* (*mi*) este punctul de plecare; ‹dar că›, din numeroase transcrieri reiese în mod evident că melodii precedate de această mărturie au avut pe *g* (*sol*) ca punct de plecare », fapt ce nu poate fi explicat din punct de vedere paleografic. I.D. Petrescu susţine că glasul II este un mod de *mi*, care păstrează cu stricteţe structura internă a vechiului lidian şi a lidianului greco-roman. Structura glasului este pentacord-tetracord: *mi*^{1}-*si*^{1}-*mi*^{2}.

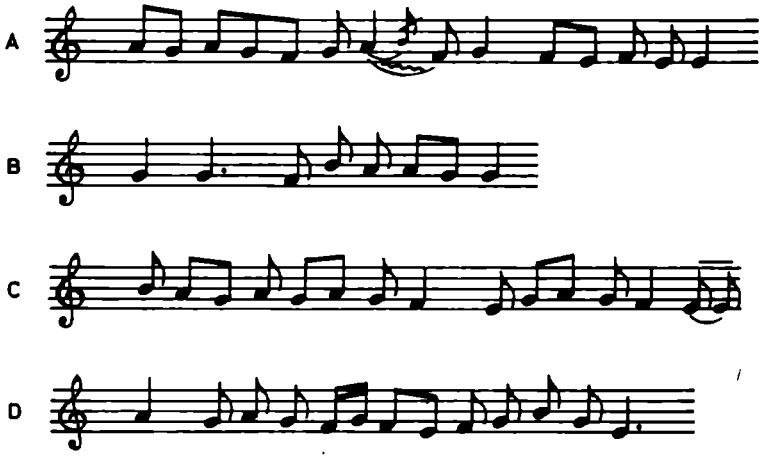
În manuscrisul de faţă linia melodică — deşi în majoritatea cazurilor atinge ambitusul de octavă — se bazează pe pentacordul *mi* ^{1} — *si* ^{1}, iar în cadrul acestuia pe difonia *mi* ^{1} — *sol* ^{1}. În jurul acesteia se brodează

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

motive scurte, alcătuite din întîrzieri şi broderii, sau motive mai mari, cuprinzînd intervale ce merg pînă la septimă, şi care dau ambitusului mai multă elasticitate. Celulele de bază conţin esenţa şi particularităţile modului — cvinta *mi* [1] — *si* [1] (adeseori arpegiată) şi tritonul specific *fa* [1] — *si* [1] atacat direct în urcare şi rezolvat prin mers treptat în coborîre şi, de asemenea, o construcţie foarte interesantă, care privită din punct de vedere tonal apare subordonată inevitabil unei tonici Do:

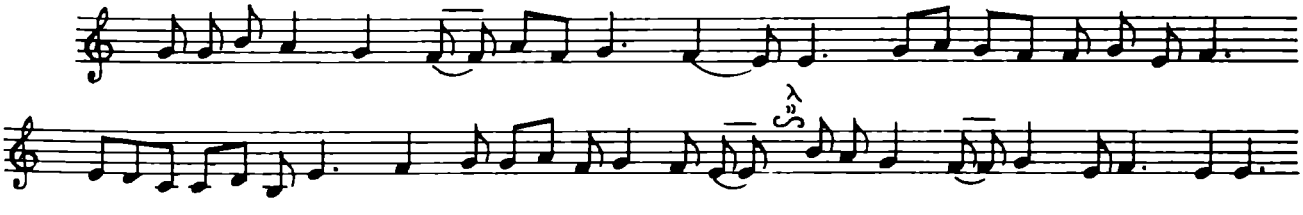


Celulele şi motivele melodice pot fi distinse cu uşurinţă în înlănţuirea lor în cadrul frazelor:



De remarcat că unele dintre aceste fraze (ca cele de la literele C şi D) apar în mai multe cîntări, citate exact în patru şi respectiv unsprezece cîntări diferite şi de asemenea că uneori două texte diferite au un suport melodic aproape identic Πασα πνοη αινεσατω τον κυριον Αινειτε αυτον παντες οι αγγελοι αυτου şi fol. 21[r]). În privinţa liniei melodice, fraze de tipul C, D generează o melodie continuă pe o pedală de *mi*, pedală a cărei prezenţă e uneori întreruptă de inflexiuni modulatorii sau de preferinţă de sugestii de modulaţii la glasul VIII *(do)* (sau, din punct de vedere tonal, inflexiuni modulatorii la tr. VI).

Εν τω σταυρω Χριστε φανεις καθηλωμενος



Cadenţele se fac pe *mi* [1] şi *sol* [1], acesta din urmă fiind totdeauna [19] şi cadenţa finală, deşi, aşa cum am mai spus, melodiile au o pedală aproape neîntreruptă pe *mi* [1]; aceste cadenţe finale pe *sol* apar astfel ca pro-

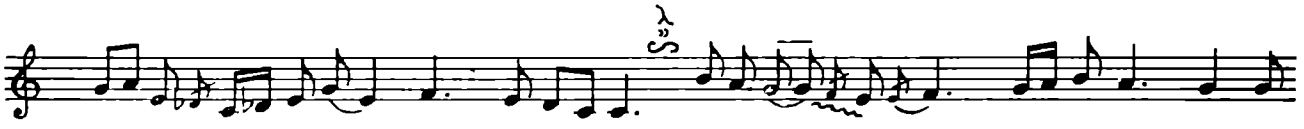
[19] Cu o singură excepţie *(Celui mai'nainte de veci*, fol. 17).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vizorii şi cer în continuare melodie — generată de motivele expuse mai sus — melodie continuă ce şterge barierele dintre cîntecele glasului II, făcindu-le unul singur [20]. Ftoralele *thematismos esso* şi *nenano* îşi împart drepturile în mod aproape egal (predomină totuşi *thematismos esso)*, apărînd uneori de două şi de trei ori în cadrul aceleiaşi piese. Prima cromatizează tritonul *fa* ^{1} — *si* ^{1} (si ^{1} — la ^{1}b — sol ^{1} — fa ^{1}), a doua, în funcţie de nota pe care e plasată, are acelaşi efect cromatic sau (în cele mai multe cazuri) cromatizează tetracordul *fa* ^{1} — *do* ^{1} (fa ^{1}-mi ^{1}-re^{1}b-do ^{1}) fără să schimbe însă esenţa glasului II autentic.

O singură dată apare ftoraua glasului III autentic pentru a aduce o cvartă perfectă pasageră *(sib)* ce apare şi se rezolvă prin mers treptat. Ca şi melodiile glasului I şi cele ale glasului II au un mers treptat şi în terţe predominant. În afară de cvarta mărită specifică mai putem adăuga că uneori linia melodică aduce şi înlănţuiri de două cvarte *si* — *mi* — *la* ^{1} sau *do* ^{1} — *fa* — *si* ^{1}. Foarte rar apare cvinta *(do* ^{1} — *sol* ^{1}*)* şi încă mai rar septima mare *do*^{1} — *si* ^{1}, în cadrul unor inflexiuni modulatorii la glasul VIII despre care am mai vorbit, septimă care aduce o foarte interesantă expresie sonoră.

Οντως παρανομοι σφραγισαντες του λιθου

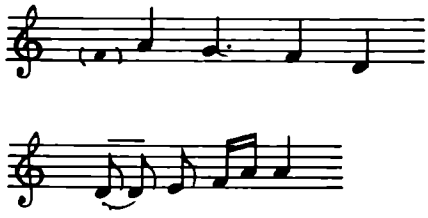


Faţă de Anastasimatarul gr. 1 507, manuscrise mai noi, de la începutul secolului al XIX-lea (luăm ca exemplu tot ms. gr. 1 310), păstrează în general aceleaşi date, cu deosebire că ambitusul are tendinţe de lărgire şi de asemenea *thematismos esso* aproape că dispare, în timp ce alte ftorale, de preferinţă *nenano* (mod III autentic) apar în exclusivitate.

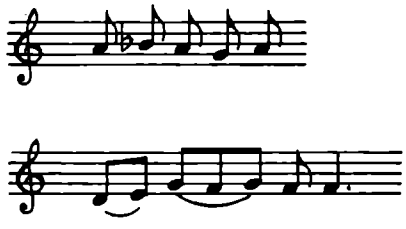
Glasul III. Acest glas pune cercetătorului probleme foarte serioase din cauza apropierii lui foarte strînse de modul V gregorian. Totuşi, muzicologii care au studiat modurile bizantine sînt de părere că glasul III autentic este un mod (glas) de *fa*.

Ioan D. Petrescu, care rezervă acestui glas un loc aparte în lucrarea sa, ocupîndu-se de el în amănunţime, arată că « . . . dans les traités théoriques des XVII-ème et XVIII-ème siècles, le *moyen*, le plus proche du 3-ème authente, est le I-er plagal. On pourrait dire que le mode de *re* est une sorte de relatif et, de par sa nature, apparanté au mode de *fa*. Ainsi s'explique les données des manuscrits théoriques qui, d'une part, donnent le nom de *phygios* au 3-ème mode authente — (qui dans l'ordre des échelles des modes vient en 3-ème rang), avec la tonique *fa*, et d'autre part marquent clairement que son moyen est le I-er plagal; un mode de *ré*, par conséquent » [21].

Melodiile glasului III din manuscrisul de faţă se desfăşoară în cadrul unui ambitus variind de la sextă *(re*^{1}*-si*^{2}*b)* la octavă-nonă (si^1-do^2) şi au ca iniţială de preferinţă *fa*^{1} dar şi *do*^{2} şi *la*^{1} iar ca finală, *fa*^{1}. Ca şi la celelalte glasuri, melodiile se desfăşoară în jurul unor celule şi motive melodice din pentacordul de bază, în acest caz: *re*^{1}-*la*^{1}:



Cu broderii la *la*^{1}, *fa*^{1}:



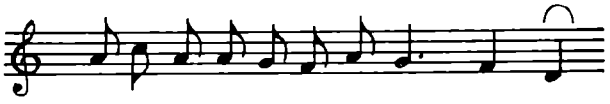
[20] Excepţie fac Κυριε εκεκραξα şi Κατευθυνθυτω (alcătuite de Ioan Damaschinul, care au o notă aparte).

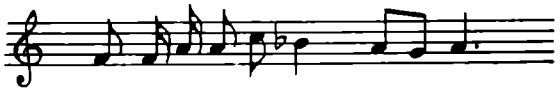
[21] I.D. Petrescu, *op. cit.*, p. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

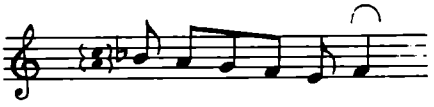
Motivele melodice se ţes în jurul pentatonicii *re*[1]-*la*[1],

Sau a unor arpegii:

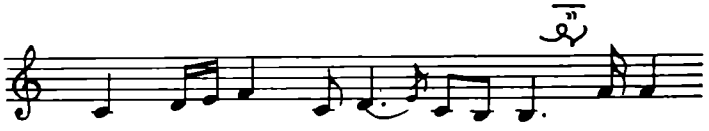


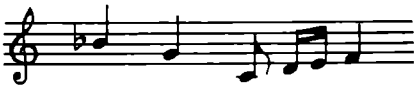


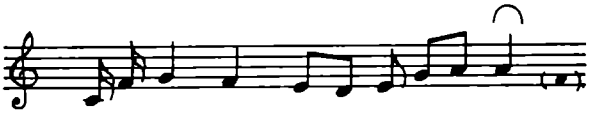
motiv de încheiere pentru majoritatea cîntărilor.



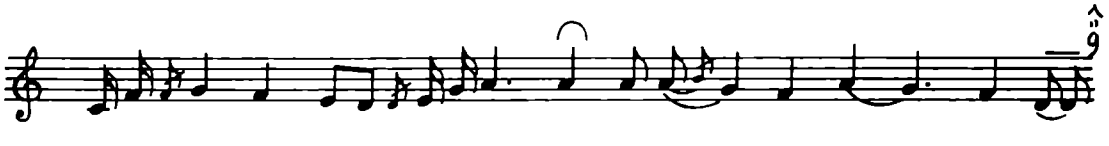
Alte motive melodice des întîlnite:

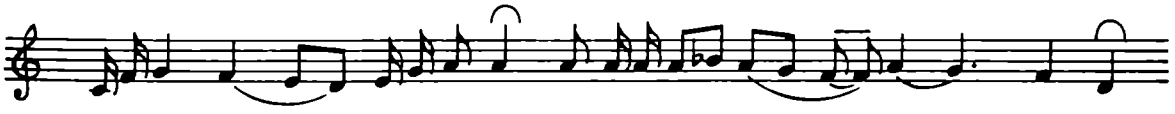






Frazele melodice, mai mari şi într-o succesiune mai strictă decît la celelalte glasuri, apar în majoritatea cîntărilor în aceeaşi formă. De asemenea, unele melodii se repetă (deosebirile sînt infime) identic; este cazul cîntărilor Τωσω σταυρω Χριστε σωτηρ θανατου κρατος şi Πεφωτι σται τα συμπαντα τι αναστασει σον κυριε, ambele la fol. 24[r].

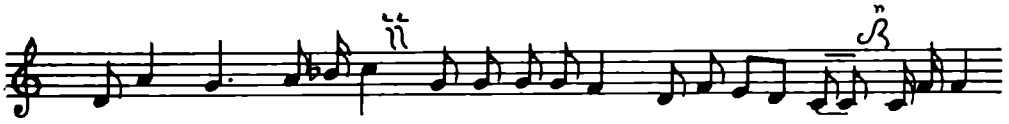




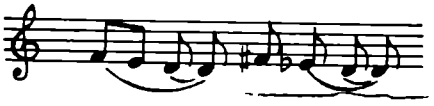
O scurtă analiză a acestor fraze demonstrează o structură clară, tipică, pe *fa*, a glasului III. Inflexiunile modale către modul mijlociu (glasul V) nu fac decît să coloreze linia melodică, tonica *fa* păstrîndu-şi supremaţia, în pofida frecventei apariţii a lui *re*, prezenţă echilibrată (contrabalansată) însă funcţional de către *do* (dominantic din punct de vedere tonal).

Chiar atunci cînd capul de frază este un salt de cvintă caracteristic glasului V (*re*[1]-*la*[2]), desfăşurarea melodiei aduce mai pregnantă tot structura glasului de bază, glas de *fa*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



În desfășurarea liniei melodice line, în mers treptat și terțe, ca intervale mari, cvartele și cvintele perfecte sînt cele care intervin cel mai des. Totuși culoarea deosebită o dau cvinta mărită și septima mică (întotdeauna între *si* grav-*fa*[1], respectiv *re*[1]-*do*[2]) destul de frecvente și ele în cîntările glasului III. Singura ftora (care apare în total de patru ori) este *thematismos esso* (*fa-mi*[1]*b-re*[2]), cu efect de întărire a cadențelor pe *re*[1].



Melodiile abundă în mărturiile glasului I (respectiv V), și mai puțin ale glasului III, și VII. Alte mărturii apar foarte rar și sînt: (glasul VII) și (glas IV, respectiv VIII) [22].

Mărturiile amintite atestă în special permanenta raportare (modulația), la glasul V, de care am amintit.

Glasul IV. Este considerat de Ioan D. Petrescu un glas de *sol*[1], cu construcția *sol*[2]-*re*[2]-*sol*[1] (cvartă și cvintă) sau *sol*[1]-*re*[2] *sol*[2] (cvintă și cvartă). Bizantinologii au convenit că glasul IV ar fi fost transpus, cînd era necesar, la cvinta inferioară, *do*[1], păstrîndu-și caracterul major și avînd inițiala *do*[1], iar finala *sol*[1] (sau *do*[1]).

În Anastasimatarul de față, dintre cîntările glasului IV, doar kekragariile încep pe *sol*[1], celelalte au ca inițială și finală *re*[1]. Acest fapt determină o apropiere sensibilă de glasul V (respectiv I), confirmată dealtfel și de aparitia frecventă a mărturiei în cadențele interioare.

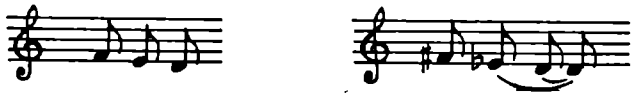
Și în cazul celorlalte glasuri, dar în special în glasul IV, kekragariile se deosebesc de stihiri prin turnura lor melodică, rareori motivele melodice specifice acestora din urmă fiind valabile și pentru ele. Dar în glasul IV chiar incipitul diferă: (*sol*[1], față de *re*[1]). De aceea credem că autorul stihirilor este alt imnograf și că ele au fost alăturate kekragariilor lui Ioan Damaschinul, supunîndu-se împreună cu acestea, de-a lungul vremurilor, așa cum am mai spus, « înfrumusețărilor ».

Din această cauză putem vorbi aici de un ambitus pentru kekragarii, ambitus de octavă (*re*[1]-*re*[2]) și de altul pentru stihiri: cel mai adesea de sextă (*la-fa*[1]; *si-sol*[1]) pe alocuri atingînd totuși nona (*sol-la*[1]) sau decima (*sol-si*[1]). Este cazul, credem, să atragem atenția asupra ambitusului general, care cuprinde o cvintadecima (*sol-fa*[2]). Există, dealtfel, părerea că manuscrisele nu includeau orice cîntări simple, ci de preferință pe acelea mai vestite sau mai deosebite.

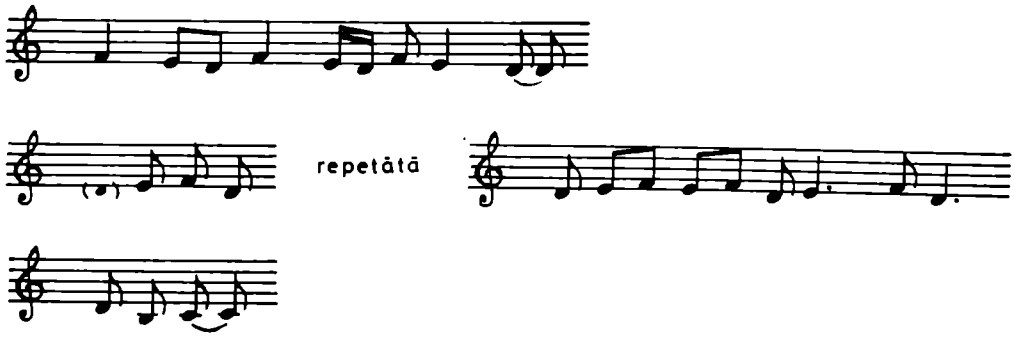
Glasul al IV-lea — remarca Ioan D. Petrescu — este cel mai solemn. « Plein de majesté, il exprime la joie du croyant et la ferveur de la prière, la gratitude et les remerciements laudatifs » [23] (p. 119).

Bazîndu-se pe tetracordul *re*[1]-*sol*[1], stihirile glasului IV aduc intonații ale glasurilor I și mai ales V.

Celule și motive melodice frecvente:



Aceeași celulă repetată:



[22] Manuscrise din aceeași perioadă, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ca ms. gr. 1 506 (1770) au și mai multe astfel de mărturii, ca și.

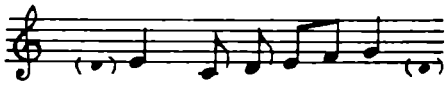
[23] Ion D. Petrescu, *op. cit.*, p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

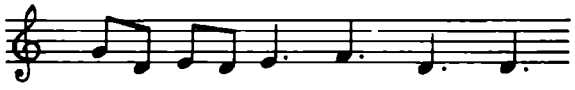
Motive melodice cadenţiale:

A

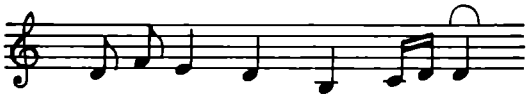
motive continuate de obicei de:

B 

dar mai ales de:

C 

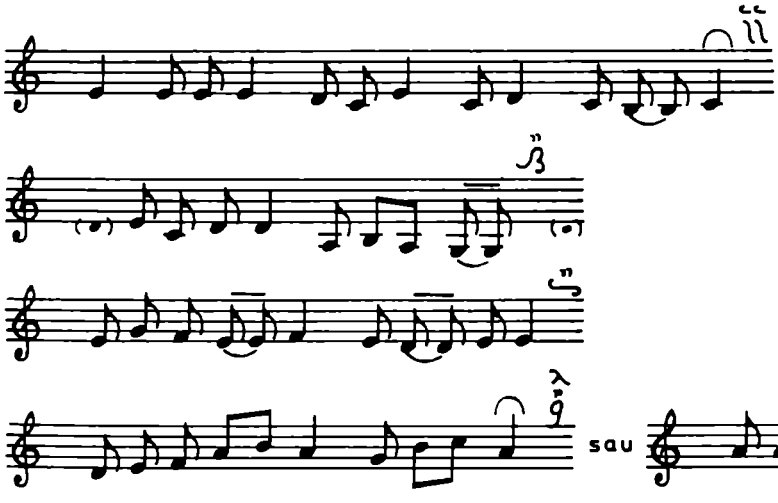
este şi motiv melodic de încheiere în majoritatea cazurilor

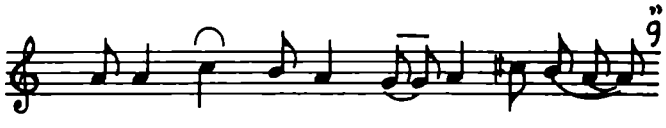
D 

motivul melodic cel mai des întîlnit (apare de mai multe ori pe parcursul unor cîntări şi de asemenea şi ca motiv introductiv)

Pentacordul *re*[1]*-sol grav* prezent în unele dintre cîntări întregeşte modul în structura *sol grav-re*[1]*-sol*[1]. Cîntările abundă în cadenţa pe *re*[1], cadenţă care funcţional este fie tonică, a tetracordului *re*[1]*-sol*[1] (tetracord care stă la baza mai multor cîntări), fie dominată, în cazul în care glasul apare întreg (*sol grav-re*[1]*-sol*[1]). „L'accentuation de cette cadence, tant dans le 4-ème que dans le I-er authente ou plagal, étabili un lien très étroit entre ces modes qui apparaissent différenciés car, dans le 4-ème, ce *re* représente le supratonique, résolue toujours en *mi*, comme une finale intense, dans le pentacorde *do-sol*. Dans le I-er mode, par contre, *ré* représente la tonique affermie par le petit ensemble de sons *si grave-do-re*, qui précent la cadence en *ré*" [24].

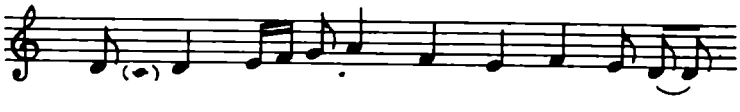
Alte cadenţe apar pe *do*[1], *sol grav*, *mi*[1] şi rar pe *la*[1].



sau 

Varietatea melodică este dată în special de înlănţuirea tetracordurilor şi pentacordurilor care se face atît de natural, impunîndu-se de la sine, încît a examina sau chiar a indica modulaţiile ni se pare inutil.

Totuşi, şi în glasul IV găsim melodii identice pe texte diferite (de ex.: Δευτε ανυμνησωμεν λαοι την του σωτηρος şi Αγγελοι και ανθρωποι σωτηρ την σην υμνουσι ambele la fol. 32[r]) sau melodii care se bazează pe unul sau două motive melodice:

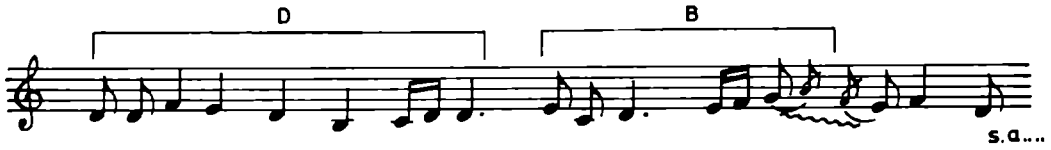


Μετα δα κρυων γυναικες καταλαβουσαι το μνημα, în care motivul apare de patru ori, sau melodii în care motivele melodice (de ex. D şi B) apar — independent sau legate între ele — de trei, respectiv de două ori.

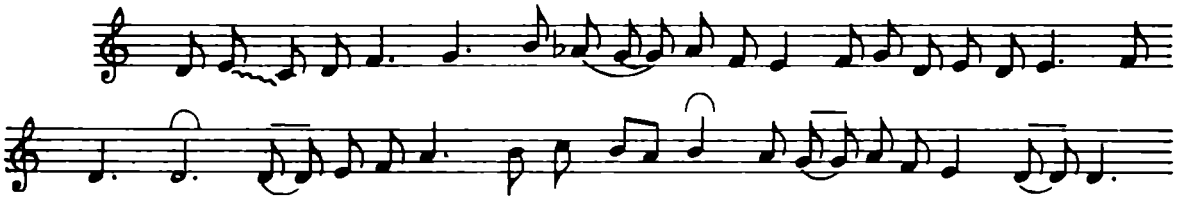
[24] *Ibidem*, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Λαος παρανομος χριστε



Motivele melodice sînt, aşa cum am mai arătat, de obicei neschimbate, dar, uneori ele suferă uşoare modificări sau şi amplificări.

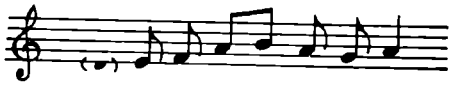


Cîntările glasului IV urmează în general mersul treptat şi de terţe; dintre intervalele mai mari, cvarta (datorată în special frecvenţei motivului C) deţine prioritatea absolută; cvinta (mai ales *sol grav-re*^{1}) urmează la mare distanţă (numeric vorbind), sexta şi octava (*sol*^{1} *grav-sol* şi *la grav-la*^{1}) apar de două şi respectiv trei ori, iar septima lipseşte cu desăvîrşire.

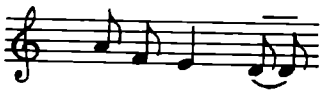
Dintre ftorale apare numai *thematismos esso*, de puţine ori şi în general pentru a aduce intonaţia *fa*^{1}#*-mi*^{1}*b-re*^{1}, *do*^{1}#*-si*^{1}*b-la*^{1} şi *si*^{1}*-la*^{1}*b-sol*^{1} [25].

Glasul V este plagalul glasului I şi se bazează pe acelaşi pentacord *re*^{1}*-la*^{1}, cu deosebirea că melodiile sale au iniţiala pe *re*^{1} iar finala pe *sol*^{1} [26]. Ele se încadrează în limitele *re*^{1}*-re*^{2} (rar depăşite spre registrul înalt), dar cel mai adesea (în manuscrisul de faţă) în limitele *do*^{1}*-do*^{2}. Ca şi celelalte glasuri, şi glasul V se bazează pe o serie de motive şi celule melodice, unele dintre acestea şi chiar unele înlănţuiri de motive fiind atît de frecvente încît ajung să domine linia melodică a unor cîntări şi în general a tuturor celor scrise în acest glas.

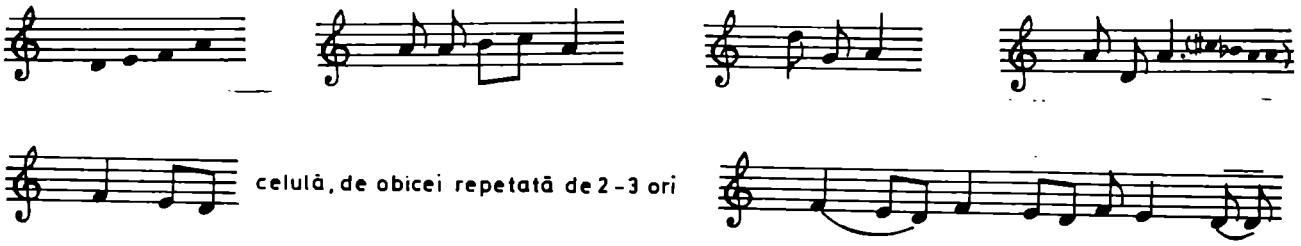
De exemplu Κυριε τους μοχλους τους αιωνιους συν τριψας, în care motivul:



apare de şapte ori, simplu sau înlănţuit cu alte motive, dintre care cel mai adesea cu:



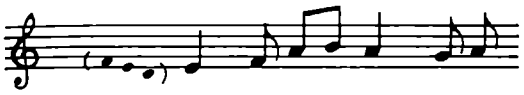
Alte celule şi motive melodice des întîlnite:



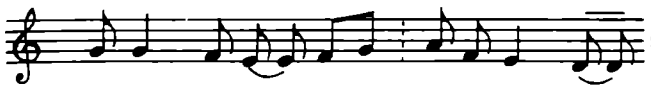
[25] I.D. Petrescu arată că la sfîrşitul veacului al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea modul II fiind cromatizat prin intervenţia ftoralei pe *sol*, procesul de apropiere între glasul II şi IV (datorat după părerea sa şi pentacordului de bază comun *do—sol*) s-a desăvîrşit. În acest fel s-a ajuns la cromatizarea unei serii de cîntece (prosomia, apolitikia şi kondacul) care au primit integral succesiunea de tonuri şi semitonuri ale modului doi: do-re-mi-fa-sol-lab-si-do < . . . > (*op. cit.*, p. 123).

[26] În glasul I plagal vom găsi, în manuscrisele post medievale, finala pe tonica sau pe cvarta acesteia.

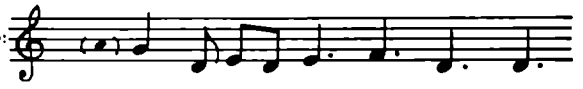
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

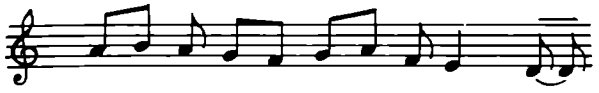


este „leit-motivul" melodiilor glasului V, continuat de preferință de motivul de rezolvare:

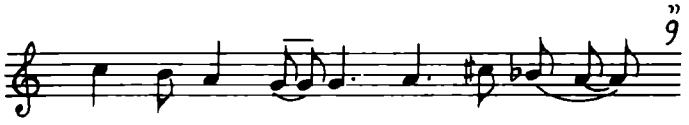


sau de:

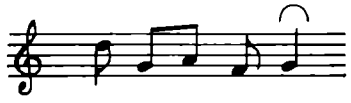




legat pe parcursul melodiilor mai ales de „leit-motiv"



motiv codențial



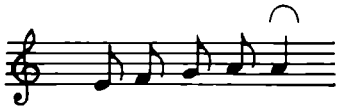
motivul melodic de încheiere a majorității cîntărilor

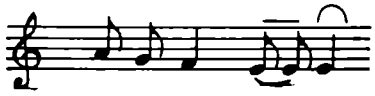
În înlănțuirea lor motivele se contopesc uneori, încît nu mai apar în întregime, fără însă ca acest lucru să dea un aspect discontinuu liniei melodice. Din întreaga serie de exemple de mai sus frapează asemănarea și înrudirea glasului V cu glasul I; cu excepția a două-trei motive melodice (printre care și cel de încheiere) toate celelalte apar — poate nu cu aceeași frecvență și în aceleași înlănțuiri — și în cîntările glasului I. Totodată, un alt motiv melodic des întîlnit în melodiile glasului V este chiar motivul de încheiere al majorității.

Cvarta și cvinta sînt singurele intervale mai mari, care predomină aproape în egală măsură, în cîntecele glasului V, față de sextă și octavă, care apar foarte rar. Altfel, mersul treptat și de terță, care caracterizează linia melodică a tuturor melodiilor glasurilor, este și aici cel care predomină. Ftoraua *thematismos esso* ☙ ,singura prezentă, apare destul de rar și vine să coloreze, și-n același timp să întărească unele cadențe pe *la*[1] (*do*[2]#-*si*[1]*b*[1]-*la*[1]); (ea cromatizează cîte o singură dată grupul *fa*[1]#-*mi*[1]*b*-*re*[1] și *sol*[1]#-*fa*[1]*mi*[1]) [27].

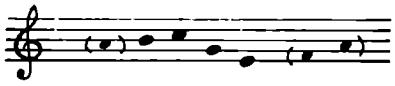
În afară de cadențele pe *re*[1] și *la*[1] în care abundă cîntecele glasului V, apar, foarte rar, cadențe și pe *fa* ( ), *sol* ( ) și *mi* ( ).

Glasul VI, sau plagalul II, este în manuscrisul de față, datorită și accentuării persistente pe *la*[1] — o scară modală compusă din două tetracorduri conjuncte: *mi*[1]-*la*[1]-*re*[2], deși melodia aduce în mod frecvent pentacordul *mi*[1]-*si*[1] și subtonica *re*[1]. Ambitusul glasului VI este mai extins decît cel al glasului II, majoritatea melodiilor situîndu-se între *do*[1]-*re*[1] (rareori *mi*[2]). Inițiala este de cele mai multe ori *mi*[1], sau un sunet raportat la el; finala este întotdeauna *mi*[1]. Dacă în glasul V majoritatea celulelor și motivelor melodice corespundeau glasului autentic (glasul I), în cazul glasului VI sînt mari deosebiri față de glasul II; în primul rînd neutralizarea tritonului și prin aceasta dispariția acelei sonorități specifice glasului II; în al doilea rînd structura aduce o altă atmosferă în natura acestui mod:

A 

și simetricul său: 

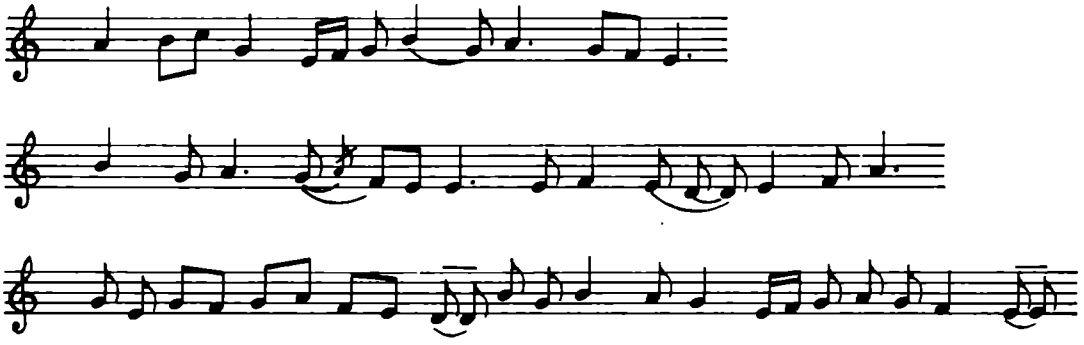
B

C 

[27] Cele două cadențări pe *fa*[1] din cîntarea Κυριε ταυ περλαμπον . . . fol 44[v] — 45[v]) se aseamănă cu cele din glasul I din cîntecul Τω ζωοδω σου ταφω (fol. 11[r]).

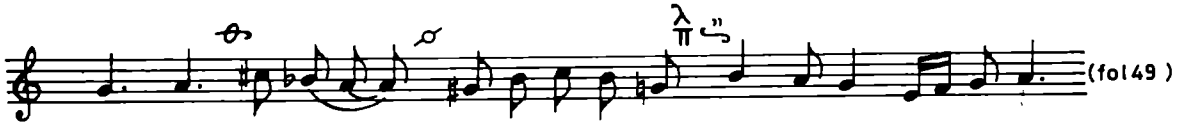
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Melodiile se construiesc pe baza acestor trei motive care sînt expuse aidoma sau se întrepătrund în fraza muzicală.



Cadenţarea frecventă pe *la*[1], marcînd cvarta, caracteristica modului plagal, cît şi frecventa apariţie a ftoralei ♂ pe *la*[1] conduc la concluzia că formula *mi-fa-sol-la*, *la*, *la* este generatoare şi indicatoare a modului *nenano*; utilizarea frecventă a ftoralei ♂ şi accentuarea perseverentă a cvartei *la* (în manuscrisele din secolele XVII şi XVIII) au introdus obiceiul de a cromatiza intervalul *sol-la* [28] (prin urcarea lui *sol*). Cadenţele pe *mi* şi *sol*, foarte frecvente, nu marchează o modulaţie la glasul II, după cum nici cadenţarea pe *la* nu face trecerea în glasul I (chiar dacă unele întorsături melodice au atmosfera acestuia); aceste cadenţe ţin de structura glasului VI. Foarte rar, melodia cadenţează şi pe *fa*[1], *si*[1], *do*[2]. Ftoraua ♂ apare în marea majoritate a cazurilor pe *la*[1] şi doar rareori pe *re*[1]. *Thematismos esso* -ϴ- este de asemenea destul de frecventă, cromatizînd de obicei grupurile *do*[2]-*la*[1] (*do*[2]♯-*si*[1]*b*-*la*[1]) şi *re*[2]♯-*do*[2]-*si*[1]. De două-trei ori s-au întîmplat să întîlnim şi o combinaţie a acestor două ftorale, rezultînd:

Ρευσεως ημας της παλαι χριστος



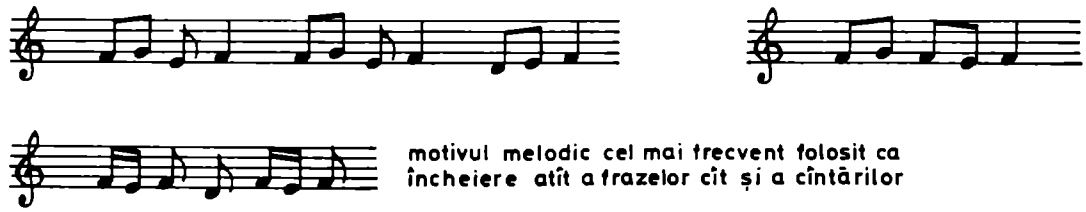
Melodiile glasului VI se bazează tot pe mersul treptat şi în terţe; intervalele mari care întrerup acest mers sînt de cvartă — în marea majoritate a cazurilor — şi cvintă *re*[1]-*la*[1], *mi*[1]-*si*[1] şi doar de cîteva ori de sextă (*re*[1]-*si*[1]). Septima şi octava nu apar deloc. Cvarta mărită, atît de frecventă în glasul II, apare aici doar ca urmare a cromatizării grupului *re*[2]-*si*[1] (*re*[2]♯-*do*[2]-*si*[1]). O altă observaţie în legătură cu intervalica glasului VI este dispunerea în melodie a două cvarte consecutive, întotdeauna *re*[1]-*sol*[1]-*do*[2] ceea ce aminteşte, ca procedeu, de glasul II.

Glasul VII, sau plagalul III, se prezintă sub două forme structurale distincte: una avînd tonica *si grav* este — după părerea lui I.D. Petrescu — scara diatonică a glasului; cealaltă, avînd tonica pe *fa*[1] şi finala de asemenea pe *fa*[1], este scara enarmonică a aceluiaşi mod. Ceea ce duce la confuzia între autentic şi plagalul în *fa* [29].

Atenţia noastră se îndreaptă în special spre această a doua formă, pe *fa*, întrucît ea este conţinută de marea majoritate a cîntărilor manuscrisului de faţă. Structura acestei forme este *do*[1]-*fa*[1]-*do*[2].

Ambitusul melodiilor este de regulă de sextă (*do*[1]-*la*[1], *re*[1]-*si*[1]) şi rareori de septimă sau octavă. În general el nu are o extindere prea mare spre registrul acut, încît acest fapt poate servi şi ca indiciu asupra punctului de plecare — în cazul în care există dubii.

Cîntecele glasului VII se bazează pe motive şi fraze melodice lineare, cu mers treptat şi terţe, folosind mijloace tehnice simple: repetarea, progresia, broderia.

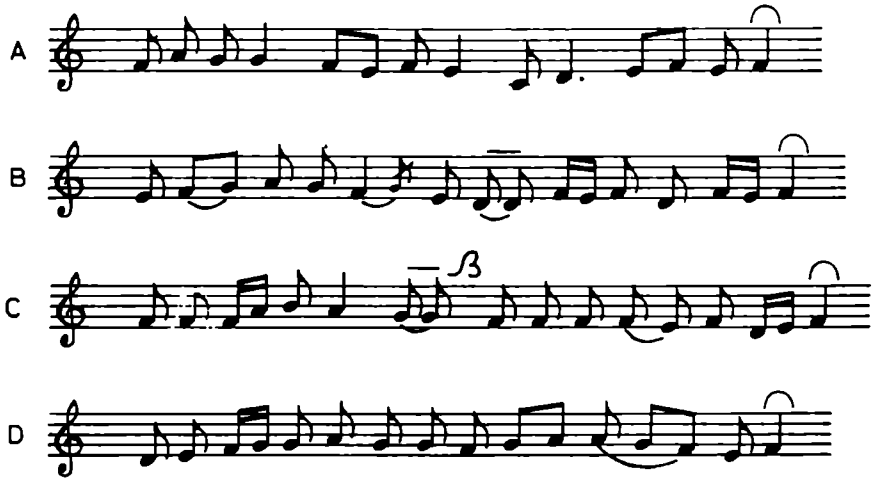


motivul melodic cel mai frecvent folosit ca încheiere atît a frazelor cît şi a cîntărilor

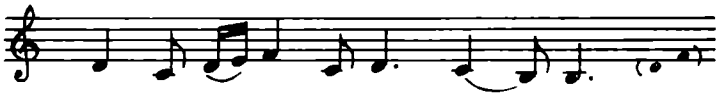
[28] I.D. Petrescu, *op. cit.*, p. 65.
[29] Ca şi amestecul mărturiilor celor două glasuri — autentic şi plagal — în scriitură.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fraze melodice mai des întîlnite:



De asemenea, în cazul cîntărilor Μήτηρ μὲν 'Εγνωσθης υπερφυσιν Θεοτοκε (fol. 55v) şi Υπο τον αδην κατελθων Χριστε (fol. 56v—57v) care se transcriu din *si grav* [30], apare una dintre formulele caracteristice glasului III (autentic):



Dintre frazele melodice de mai sus prima (A) este cea mai frecventă, apărînd cel mai adesea în forma iniţială, alteori modificată, amplificată sau prescurtată, în mai mult de jumătate din cîntecele scrise pe acest glas. Dealtfel, cele patru fraze (mai puţin ultima), atît de asemănătoare între ele, se înlănţuie în succesiuni variate în cele mai multe dintre cîntări. « Il est vrai — remarca Ioan D. Petrescu — que la même formule se répète dans chaque verset, mais cette répétition nous donne à chaque instant, par la variété du texte et la véracité de l'idée exprimée, une richesse d'expression sonore qui ne trouve son équivalent que dans sa simplicité » [31]. Cîntările glasului VII cu tonica pe fa^1 aduc o melodie cu mers linear, de secunde şi terţe. Succesiunea acestora, a căror forţă de expresie a fost subliniată deja, este întreruptă în manuscrisul de faţă de melodii amintind intonaţiile glasurilor III şi I autentice (melodii concepute atît în *si grav* cît şi în fa^1). Astfel, dacă ne referim la intervale şi frecvenţa lor, trebuie să ţinem seama de acest aspect; prima categorie de cîntece, ale cărei formule melodice au fost expuse (I—VI), e constituită în exclusivitate pe intervale de secundă şi terţă. Cea de-a doua categorie aduce pe lîngă acestea, destul de frecvent doar cvinta (re^1-la^1) şi cvarta (re^1-sol^1).

Dintre ftorale apare foarte des *(thes ke apothes* şi rar *thematismos esso* (fa^1#—mi^1b-re^1).

În privinţa cadenţelor, acestea nu pun problemele întîlnite la glasul III; sînt pe fa^1, sol^1, la^1 şi foarte rar pe re^1, ultimele două amintind strînsa legătură dintre glasul I autentic şi III plagal.

Glasul VIII (IV plagal) este un mod major, cu tonica pe do^1, compus dintr-un pentacord şi un tetracord unite între ele: do^1-sol^1-do^2. Dar glasul IV plagal mai poate lua şi o altă formă, avînd ca punct de plecare şi ca punct central totodată, pe fa^1, în care caz se compune din pentacordul fa^1-do^2, la care se adaugă, în coborîre faţă de noua tonică, tetracordul do^1-fa^1. În această formă, *fa*-ul este însoţit de ftoraua glasului III autentic, ♭, care ne indică pe de-o parte tonica iar pe de altă parte cere cvartă perfectă, adică si^1b. Deosebirea dintre cele două glasuri (autentic şi plagal) rămîne însă foarte clară: « non seulement les cadences et les formules des cadences sont différentes — arată I.D. Petrescu — mais la tessiture, l'enchaînement des sons et la marche mélodique en sont tout autre » [32].

În ms. gr. 1 507 melodiile apar cu structura pentacordal-tetracordală do^1-sol^1-do^2 şi au un ambitus destul de mare, variind de la septimă-octavă do^1-si^1 (-do^2) la decima *sol grav*-si^1. Iniţiala şi finala sînt pe do^1 (rareori finala este mi^1).

Melodiile se ţes în jurul a două tipuri de motive, corespunzînd structurii glasului: de preferinţă pentacordul do^1-sol^1 şi, mai rar, tetracordul *sol grav*-do^1. Foarte rar apare scara de octavă în întregime.

[30] I.D. Petrescu, *op. cit.*, p. 114—115.
[31] *Ibidem*, p. 116.
[32] *Ibidem*, p. 152.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

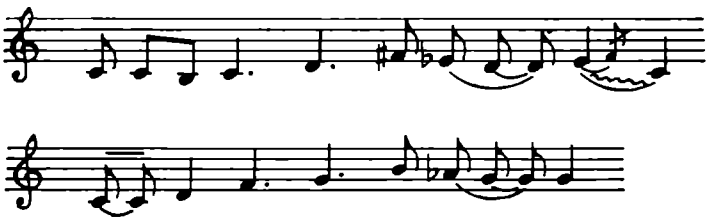
A

motive melodice întîlnite cel mai adesea ca încheiere a cîntărilor

B

C

Linia melodică a cîntărilor se caracterizează poate în mai mare măsură ca la celelalte glasuri prin echilibrul şi simplitatea specifice imnelor medievale. Intervalele frecvente sînt cvarta şi cvinta şi foarte rare sexta şi octava. Melodiile cadenţează pe *do*[1] şi *sol*[1]. Ftoraua, *thematismos esso*, modifică din cînd în cînd, colorîndu-l, mersul treptat, în special pe intervalul *re*[1]-*fa*[1] şi, mai rar, pe *sol*[1]-*si*[1]:



★

Cu riscul de a repeta anumite observaţii, dorim să rezumăm:

1. — Glasurile nu se prezintă în practica muzicală (în manuscrisele psaltice) întotdeauna în forma lor completă, de şapte sunete; cel mai adesea cîntările se rezumă la pentacordul de la baza acestora. Alteori ele se desfăşoară pe un tetracord cu baza pe treapta a V-a a glasului — ca în cazul glasului IV — sau, în cadrul pentacordului, pe o difonie, ca în glasul II.

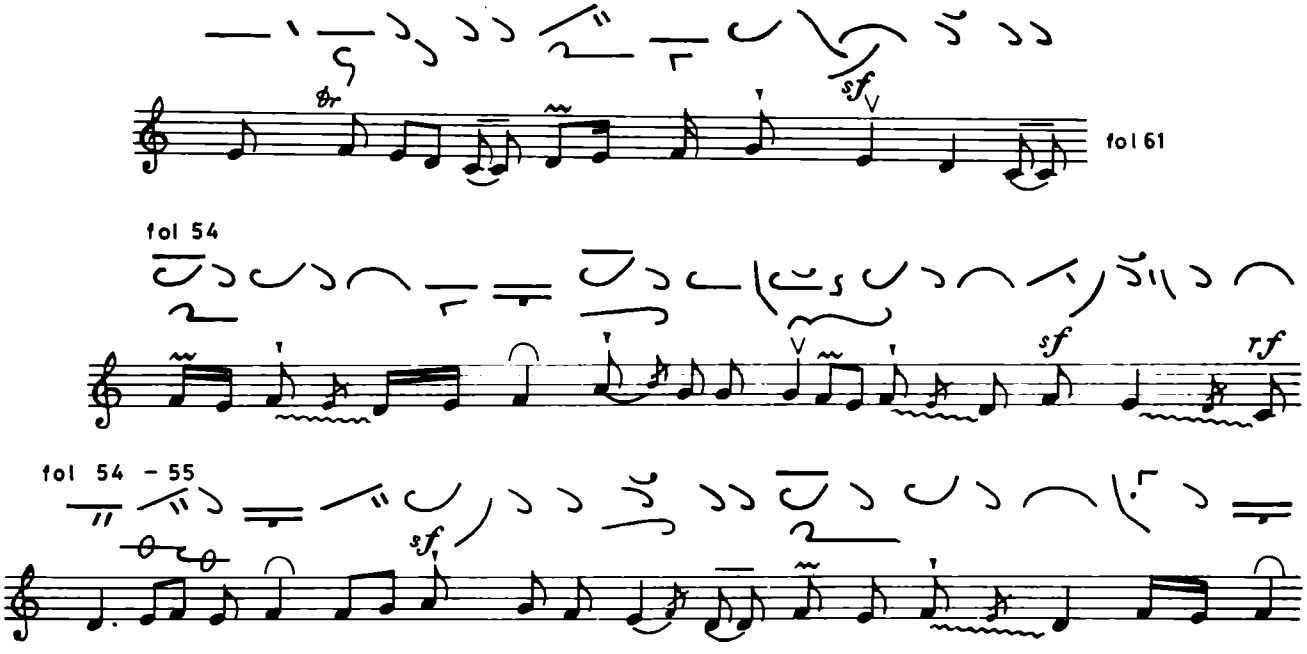
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De asemenea, am văzut că în cadrul unui glas nu toate cîntările au la bază aceeaşi structură, unele dintre ele expunîndu-l fragmentar, altele desfăşurîndu-se pe succesiunea complexă a acestuia (vezi glasul IV).

2. — Celulele şi motivele se împart în două categorii: unele sînt specifice glasului respectiv (tritonul pentru glasul II); din cealaltă categorie fac parte motivele melodice comune mai multor glasuri, în primul rînd glasurile relative dar şi cele înrudite. Aceste motive melodice se repetă de la un glas la altul, de obicei pe aceleaşi trepte, dar şi transpuse.

3. — Celulele şi motivele melodice şi chiar unele fraze date spre exemplificare în cadrul fiecărui glas se regăsesc în toate cîntările respective; numai kekragariile au un mers melodic aparte, ceea ce ne-a condus la ipoteza încă unuia sau a doi autori în afară de Ioan Damaschinul.

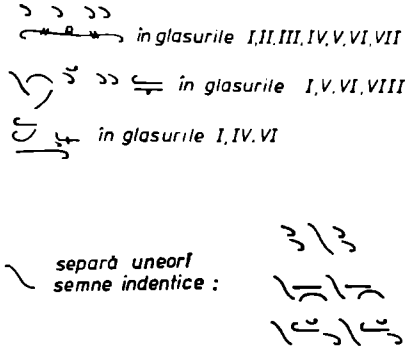
4. — O altă observaţie se referă la semnele ornamentale, care însoţesc de preferinţă anumite succesiuni intervalice. Prima consecinţă a acestui fapt este că întîlnim anumite grupuri şi semne neumatice (de înălţime şi ornamentale) în frazele melodice care se repetă identic în aceeaşi cîntare sau în cîntări diferite şi de asemenea în glasurile relative.



Ex.: fol. 61v.
fol. 54r
fol 54v, 55r

Sintetizînd constatările asupra motivelor ornamentale reiese că:

a) în unele cazuri, aceleaşi semne (sau grupări de semne ornamentale) se întîlnesc în mai multe glasuri:



b) Unele semne (grupuri de semne) însoţind anumite succesiuni intervalice sînt mai frecvente în anumite glasuri.

specific pentru glasul VII — cadenţă pe *fa**

* semnificaţie necunoscută încă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apare în glasul VII, cel mai frecvent în grupul:

(cadenţă pe *fa*)

iar în glasul VIII, în grupul

apare în glasul II, cel mai frecvent în grupul

iar în glasul V, în grupul

c) Unele ornamente se întîlnesc numai în anumite glasuri:

(epegherma) numai în glasurile V şi VII

heteronul (parakalesma) numai în glasul V

d) În cadrul aceluiaşi glas, din totalul de semne ornamentale care apar, unele au prioritate în faţa celorlalte şi, de asemenea, în cadrul unor succesiuni intervalice anumite ornamente au prioritate.

în glasul V apare foarte frecvent *în grupul*

— iar în glasul VII *în grupul*

— în glasul II apare cel mai adesea în *în grupul*

— în glasul III apare cel mai adesea *în grupul*

— La cele de mai sus am mai adăuga, tot ca o observaţie, că se poate distinge, în special în cazul unor cîntări, o organizare a frazelor, o anumită grijă pentru formă.

De exemplu cîntarea Κατευθηνθητω pe glasul II este alcătuită din patru fraze: primele două, bazate pe două celule — *mi-fa-sol* ascendent şi descendent şi pe tritonul *fa-si* — sînt aproape identice. Fraza a treia aduce arpegiul *si-sol-mi* şi tritonul *fa-si*, iar fraza a patra enumeră toate celulele amintite mai sus.

Asemenea exemple pot fi urmărite şi în cazul altor cîntări, pe alte glasuri; găsim forme de tip: a + a + b; a + a + b + b + codă (54_r); a + a + a modificat (56_r); a + b + c + c + d + d + a (54_v), ş.a.

Exemplificările ar putea continua cu dispuneri dintre cele mai variate ale frazelor melodice, mai simple sau mai elaborate; acest fapt dovedeşte inventivitatea autorilor şi explică, în parte, de ce cu un fond sonor atît de restrîns, folosind formule melodice şi ornamentale repetate cu atît de puţine diferenţe, s-a putut obţine totuşi o muzică atît de profund emoţională.

Am încercat în studiul de faţă — gîndit iniţial ca o introducere la transcrierea integrală a manuscrisului — să prezentăm datele de ordin muzical, evidenţiind trăsăturile melodice şi structurale. De asemenea, am căutat ca prin permanenta referire la studiile şi tratatele de specialitate să evidenţiem aspectele comune întregii muzici psaltice, ca şi pe cele specifice genului, sau numai autorului acestui tip de Anastasimatar. Nădăjduim că acest studiu va servi cercetărilor viitoare în muzica bizantină atît din punct de vedere strict teoretic cît şi pentru implicaţiile de ordin muzical şi istoric-cultural pe care această familie de Anastasimatare o are asupra muzicii psaltice româneşti de origine bizantină.

ADRIANA ŞIRLI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«A SCOLASTICILOR DE LA BLAJ...»*. PRIMA PIESĂ DE TEATRU ROMÂNEASCĂ PĂSTRATĂ ÎN MANUSCRIS, 1761.

În istoriografia teatrului românesc a fost semnalată şi comentată scrisoarea-raport a canonicului Atanasie Rednic către Petru Pavel Aaron de Bistra, scrisoare în care este pomenit primul spectacol în limba română şi latină — cunoscut pînă acum — jucat de şcolari la Blaj şi prin împrejurimi, în iarna anului 1755, o «*comoedia ambulatoria alumnorum*»[1] al cărei titlu rămîne neştiut[2]. Textul acestui dintîi spectacol de teatru românesc nu s-a păstrat; pomenitul «*exercitium*» (în sens de text teatral) este ştiut însă a fi fost «urzit» de însuşi Grigore Maior[3]. Scrisoarea-raport a lui Atanasie Rednic[4] către Petru Pavel Aaron[5], aflată la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj, sub nr. 169, cuprinde destule amănunte referitoare la desfăşurarea spectacolului, un fel de dramă biblică, cu cîntece (colinde) şi cîteva peroraţii (cuvîntări dialogate) «glăsuite» de cei 13 şcolari teologi[6].

După trecerea a şase ani, la 23 august 1761, tot la Blaj — cetatea spirituală românească de la gurile Tîrnavelor — a avut loc cel de-al doilea spectacol, dat tot de şcolarii teologi, în prezenţa generalului austriac, baronul Adolf von Buccow. Această «facere» (act teatral), cu titlul *A scolasticilor de la Blaj...*, scrisă în limba română, cu caractere chirilice, conservată în amintita bibliotecă, trebuie situată cronologic, în ordinea priorităţii, ca *primul text teatral în limba română, păstrat în manuscris*.

În lucrările celor dintîi cercetători ai vieţii monahale româneşti, ca şi ai bibliotecilor din Blaj[7], găsim subiectul şi cîteva date istorice legate de acest spectacol, din care înţelegem că românii transilvăneni trecuţi la biserica unită preamăreau în piesă principiile teologice, fără să treacă însă cu vederea neloialitatea legii leopoldine din 1701, care nu dăduse cele promise — în egală măsură — tuturor naţionalităţilor conlocuitoare din Transilvania. În scopul de a inspecta şcolile din Blaj, cît şi ca reprezentant al forţelor armate habsburgice, generalul Adolf von Buccow venise de la Viena în fruntea mai multor regimente tocmai ca să liniştească spiritele şi ca să potolească prin orice mijloace revolta «olahilor», obidiţi şi împilaţi prin nerespectarea libertăţii şi drepturilor făgăduite tuturor locuitorilor Transilvaniei. În aceste împrejurări şi în această atmosferă a avut loc spectacolul.

Prof. N. Comşa, în *Manuscrisele româneşti din Biblioteca Centrală de la Blaj* (p. 209—210), precum şi dr. Augustin Bunea, în *Episcopii Petru Pavel Aaron şi Dionisie Novacovici sau Istoria Românilor Transilvăneni de la 1754—1764* (p. 284) expun o serie de amănunte referitoare la desfăşurarea acestei *academii*[8]. «Facerea», cuprinsă în 12 file, era o formă dramatică dialogată, cu cîntece psaltice. La sfîrşitul piesei, cele două personaje mulţumesc publicului ascultător. Finalul este de o teatralitate vădită. Un lucru demn de luat în seamă este faptul că Samuil Micu, reprezentant de frunte al Şcolii ardelene de mai tîrziu, a fost unul din interpreţi, şcolar fiind pe atunci al Seminariului din Blaj[9]. Piesa *A scolasticilor de la Blaj...*, reprezentată în anul 1761, tratează — în linii mari — controversele teologice ale momentului, nu fără raportări discrete la situaţia românilor transilvăneni. După spectacol, şcolarii diletanţi au înmînat generalului von Buccow «o mică cărticică în care se cuprinde programul *academiei* şi semnăturile lor»[10].

Iată, aşadar, cum *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, scrisă către 1780 şi considerată în genere drept prima piesă de teatru românească, rămîne a fi — în ordine cronologică — cea

* *A scolasticilor de la Blaj facere, întru carea Luminătoriul mare ca un soare, şi luminătorii cei mici ca nişte seamne din steale stătătoare, adecă lumina dreaptăi credinţă în Prea luminatul şi Prea osfinţitul Domn Petru Pavel Aaron, Episcopul Făgăraşului, /.../ şi în Prea cinstiţii părinţi, sau sfînt săbor unit din Ardeal, acum la Blaj adunat, ca întru cei adevăraţi şi legiuiţi a Bisearicei din Ardeal unite Păstori, strălucitoare să arată, şi să închipuiaşte.*

[1] A. Lupeanu, *Un început de teatru românesc ambulant în Transilvania, în 1755*, în *Societatea de mîine*, Cluj, 1924, nr. 26, p. 520—521; studiul a fost reprodus în *Evocări din viaţa Blajului*, Blaj, 1937, p. 36—43, cu titlul *Comoedia ambulatoria*. Zenobie Picleşanu, *Documente privitoare la istoria şcoalelor din Blaj*, în *Revista Arhivelor*, Bucureşti, vol. II, 1927—1928, nr. 4—5, p. 230—232. *Istoria teatrului în România*, vol. I — *De la începuturi pînă la 1848*, Bucureşti, 1965, p. 189; George Franga, *Spectacolul dat de şcolarii români din Blaj în iarna anului 1755*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, XVII, 1970, nr. 1, p. 101 şi urm. (scrisoarea lui Atanasie Rednic este tradusă în româneşte din limba latină de Irina G. Franga).

[2] I.A. Lăudat, *Istoria literaturii române vechi*, partea a III-a, Bucureşti, 1968, p. 140—142.

[3] Grigore Maior (1715—1785), doctor în filozofie şi teologie al Colegiului «De Propaganda Fide» din Roma, bibliotecar, profesor şi director al şcolii secundare (sau latineşti), episcop.

[4] Atanasie Rednic (mort în 1772), director al Seminariului sau Şcolii superioare din Blaj, într-un tîrziu episcop unit al Făgăraşului, cu reşedinţa la Blaj.

[5] Petru Pavel Aaron (1705—1764), doctor în filozofie şi teologie al Colegiului «De Propaganda Fide» din Roma, episcop şi scriitor, întemeietorul şcolilor româneşti din Blaj (1754).

[6] I.A. Lăudat, *op. cit.*, p. 140—141.

[7] Augustin Bunea, *Episcopii Petru Pavel Aaron şi Dionisie Novacovici sau Istoria Românilor Transilvăneni de la 1754—1764*, Blaj, 1902; Iacob Radu, *Manuscriptele Bibliotecii greco-catolice din Oradea Mare. Studiu bibliografic*, Bucureşti, 1923; N. Comşa, *Manuscrisele româneşti din Biblioteca Centrală de la Blaj*, Blaj, 1944.

[8] La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, în centrele culturale româneşti din Transilvania, termenul «academie» desemna şi spectacolele şcolare.

[9] Dumitru Ghişe, Pompiliu Tudor, *Fragmentarium iluministi*, Cluj, 1972, p. 27.

[10] «...il Generale al di cui presenza facendo noi quivi una *accademia* con gli studenti, i quali con gli di lor nomi, in contestazione della vera Unione insieme gli han presentato di questi libretti»; / după scrisoarea lui Filotei Laslo, datată 23 august 1761, către Cardinalul Prefect «De Propaganda Fide»..., cf. Augustin Bunea, *op. cit.*, p. 284, nota 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de-a doua dramă originală, păstrată în manuscris [11].

Aceste prime încercări dramatice originale, ca şi alte piese de teatru traduse în secolul al XVIII-lea în Transilvania, au contribuit la înflorirea vieţii culturale de peste munţi, cu atîta strălucire dezvoltată mai tîrziu de Şcoala ardeleană. Piesele originale, cît şi traducerile făcute de cărturari moldoveni şi munteni [12], au urmat acestor vechi începuturi ale dramaturgiei româneşti în Transilvania secolului al XVIII-lea.

GEORGE FRANGA

[11] BARSR — Filiala Cluj, nr. 109; din 1898, în copia lui Juliu Tudicescu, şi la BARSR — Bucureşti, nr. A. 564, fost nr. 1 275. Bibliografie: N. Densuşianu, *Raport înaintat Academiei Române*, în *Analele Academiei Române*, seria a II-a, tom. II, cu titlul *Scisio Gregorii in Moldavia Vodae* (p. 60) şi *Scisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* (p. 212); în extras: *Cercetări istorice în Arhivele şi Bibliotecile Ungariei şi Transilvaniei. Raport înaintat Academiei Române . . .*, Bucureşti, 1880; Iosif Vulcan, *O tragedie românească din secolul al XVIII-lea*, în *Familia*, Oradea Mare, an. XXXIV, 1898, p. 585—586; T.T. Burada, *Cercetări despre începuturile teatrului românesc în Transilvania*, în *Arhiva*, Iaşi, nr. 7—8, 1904, p. 293; Iacob Radu, *op. cit.*, p. 20—21; Al. Ciorănescu, *Occisio Gregorii Vodae . . .*, în *Revista Fundaţiilor*, Bucureşti, nr. 8, 1937; V. Vartolomeiu, *Mărturii culturale bihorene*, Cluj, 1944, p. 406—407; Lucian Drîmba, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa (Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova, tragic expusă) — Cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută*, în *Limbă şi literatură*, Bucureşti, an. VII, 1964, p. 359—398; *Istoria teatrului în România*, vol. I — *De la începuturi pînă la 1848*, Bucureşti, 1965, p. 248—251; Lucia Protopopescu, *Noi contribuţii la bibliografia lui I. Budai-Deleanu. Documente inedite*, Bucureşti, 1967, p. 36 şi urm. (autoarea consideră că I. Budai-Deleanu ar fi autorul unora din scenele cuprinse în text).

[12] Dosoftei, mitropolitul Moldovei, traduce prologul dramei *Erofili* de Ghiorghios Chortatzis (către 1732); cf. *Manuscriptum*, 3/1972. C. Kogălniceanu, străbunicul lui Mihail Kogălniceanu, traduce comedia lui Molière, *Princesa de Elida* (către 1767); cf. M. Kogălniceanu, *Arhiva românească*, tom. I, Iaşi, 1841, p. 131, şi Dimitrie Onciul, *Mihail Kogălniceanu. Memoriu la centenarul naşterii lui*, în *Analele Academiei Române, Mem. secţ. ist.*, Bucureşti, 1918, p. 4. Seria primelor traduceri, în manuscris: Anonim, *Pricina comoediei viteazului Arhip, fiul Dumnezioaiei Thetis*; Anonim muntean, *Ahileu în ostrovul Sirului* (ms. BARSR, 1783); A. Beldiman, *Milosirdia lui Tit şi Hosrois, intiiul împărat al Persăi* (mss. BARSR, 1784); *Artaxeru sau Artaxerxe*, copie de I. Gorovei (către 1800); Anonim muntean, *Milostivirea lui Tit şi Hosrois, intiiul împărat al Persăi (Siroe)* (mss. BARSR, către 1800); *Tragodia lui Sapor şi Tragodia lui Lentor*, precum şi *Elisaveta sau Cei surghiuniţi în Siberia*, traduceri atribuite lui A. Beldiman (mss. BARSR); I. Budai-Deleanu, *Temistoclu* (trei scene din actul I); Vasile Cirlova, cîteva scene din *Zaira*, ş.m.a. Seria primelor traduceri de teatru tipărite: *Ahilefs la Skiro* de Metastasio, traducere de Iordache Slătineanu, Sibiu, 1797; *Tragodia lui Orest* de Voltaire, traducere de A. Beldiman (către 1817), editată la Buda, în 1820, ş.m.a.

CÎNTECELE TRANSILVĂNENILOR PENTRU INDEPENDENŢĂ NAŢIONALĂ

Ca admirator al cîntecului şi poeziei culese din popor, al artei populare, al vitejiei poporului nostru de-a lungul secolelor pentru cîştigarea independenţei naţionale, George Bariţiu nota la vremea sa: « Culegem fabule şi cîntece populare şi bine facem că le admirăm; dar faptele istorice ‹ . . . › şi eroice ale românilor, care au costat atîta sînge şi atîtea valuri de lacrimi ale familiilor româneşti ‹ . . . › să nu aibă mai multă valoare în ochii noştri? Nici una din faptele de bărbăţie, bravură şi eroism să nu rămînă necunoscute copiilor noştri » [1].

Paginile istoriei naţionale, momentele de luptă pentru unire şi eliberare socială ca: răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan, revoluţia de la 1848, Unirea Principatelor în 1859, războiul pentru neatîrnare, din 1877, desăvîrşirea unităţii naţionale din 1918, dar şi numeroasele figuri de eroi sau de domni pămînteni ca: Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Avram Iancu ş.a. au găsit în inima şi mintea creatorilor, ale rapsozilor populari, ecouri din cele mai emoţionante.

« În momentele grave prin care trece ţara noastră — se spunea ostaşilor în Înaltul ordin de zi dat cu prilejul intrării în luptă a României, în 1877 — România întreagă are ochii ţintiţi asupra voastră, ea pune în voi toate speranţele sale. În ora luptei, aveţi înaintea voastră faptele bătrînilor oşteni români; aduceţi-vă aminte că sînteţi urmaşii eroilor de la Rovine şi de la Călugăreni » [2].

Făcîndu-se ecoul naţiunii române, revista orădeană *Familia*, a lui Iosif Vulcan, nota în 1877: « Abia au început să bubuie tunurile române şi iată că s-a deşteptat şi lira noastră naţională » [3]. Din acest moment toate revistele şi ziarele vremii din Transilvania urmăresc mersul evenimentelor din Balcani, publicînd numeroase articole de consemnare şi glorificare a faptelor de vitejie, reproducînd poeziile lui Vasile Alecsandri, sau alte materiale apărute peste Carpaţi. Aceeaşi revistă, *Familia*, la fel ca *Albina Carpaţilor*, apoi *Calendarele* din Sibiu şi Blaj mai publică *Schiţe din oastea română; Înmormîntarea morţilor la Griviţa; Lupta pentru drapel; Asaltul Diviziei a 2-a asupra redutei Griviţa* şi poeziile *Balcanul şi Carpatul*, *Sergentul*, *Căpitanul Romano* de Vasile Alecsandri, *Steaua României* de G. Sion, *Armatele române* de N.T. Orăşanu, *Marşul dedicat armatei române* de Gr. Bengescu,

[1] Apud Carol Göllner, *Regulamentele grănicereşti din Transilvania 1769—1851*, Bucureşti, 1973, p. 161.

[2] *Războiul pentru independenţă naţională 1877—1878. Documente militare*, Bucureşti, 1791, p. 177.

[3] *Poeziile războiului actual*, în *Familia* (Oradea), 1877, nr. 22 din 29 mai/10 iunie, p. 263.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Marşul roşiorilor de Vede de M.C. Manciulescu şi încă multe alte semnate de Iosif Vulcan, B.A. Vineşiu, At. M. Marienescu, Vasile Păun, Ioniţă Scipione Bădescu, Basiliu Mihail Lazăr, Nicolae Herlea. « *Anul 1877* — sublinia Timotei Ciprian, *formează aurora unui viitor plin de glorie* » [4].

« Vestea proclamării independenţei depline a declanşat în Capitală şi în întreaga ţară un uriaş val de manifestaţii populare nemaicunoscute de la măreţul act al Unirii. Pretutindeni au fost arborate drapelele naţionale, aveau loc manifestări publice . . . » [5] « studenţii manifestează cu cîntece patriotice, se aude răsunînd Deşteaptă-te române » [6]. Ca martor ocular, T.C. Văcărescu, nota în memoriile sale: « De la o margine a ţării la alta, toate inimile sînt cuprinse de un nespus entuziasm. Autorităţile şi corpurile constituite, oraşele, satele, cătunele, toţi într-un cuvînt, de la mic pînă la mare, se rostesc gata la orice jertfă pentru a susţine cu toate bunurile naţiunii, cu aurul şi sîngele ei, libertatea şi neatîrnarea patriei » [7]. Şi aceasta, după cum spunea Mihail Kogălniceanu, « pentru că voim să trăim cu viaţa noastră proprie < . . . >. *Să arătăm că sîntem o naţiune hotărîtă să ne ocupăm de noi, să ne ocupăm de naţiunea noastră, să ne ocupăm de dezvoltarea ei, de dezvoltarea bunei stări morale şi materiale, iar nicidecum ca să îngrijim, ca să neliniştim pe cineva* » [8].

Cucerirea de către armata română a fiecărui avanpost sau fortăreaţă cîştiga în ecourile din ţară proporţii uriaşe de bucurie. La Blaj, în dimineaţa capitulării Plevnei, oamenii îşi dădeau bineţe prin cuvintele: « Plevna a căzut », iar pe Cîmpia libertăţii şi împrejurimi cîntecele naţionale susţinute de miile de participanţi au răsunat peste văile şi dealurile Tîrnavelor. La Braşov căderea Plevnei « a produs cea mai mare bucurie între poporaţiunea română < . . . >, iar noaptea de marţi spre miercuri a constituit o adevărată sărbătoare pentru românii braşoveni » [9]. « Elevii de liceu — ne spune Sextil Puşcariu — fiecare copil şi cu toţii cîntau *Colea-n Plevna şi-n redute* şi toate celelalte poezii vitejeşti » [10].

La fel în Munţii Apuseni, la Cîmpeni şi Sohodol, evenimentul s-a sărbătorit în aşa fel încît « începînd de cu seară şi peste noapte, pînă în jurul orei 9 dimineaţa, <oamenii> au umblat pe străzi cu muzică < . . . > şi cu strigăte de bucurie, de trageri cu mortiere, cîntece, muzică şi strigăte » [11].

Pentru Transilvania, « Baioneta dorobanţului, a însemnat, nu numai independenţa României ci şi independenţa cugetării politice a românilor de sub stăpînirea habsburgilor < . . . >. Gîndul marei uniri care va trebui să vie cuprinzînd întreg neamul românesc, nu mai stă sfios numai în sufletele cîtorva visători şi cărturari aleşi, ci pătrunde convingător şi dătător de încredere chiar şi în pătura de jos » [12].

Este explicabilă reacţia ţăranilor din Poplaca-Sibiu, cărora, la întîlnirea lor cu vestitul actor român Zaharia Bârsan, artistul care a popularizat pe toate meleagurile româneşti vitejia dorobanţului de la Plevna, părîndu-li-se în spectacol că un turc vrea să omoare un român, un ţăran spectator a strigat cît l-a luat gura: „Nu te lăsa mă, că iacă turcul!" [13]. Dealtfel, acesta era pe atunci felul firesc de participare a publicului.

Sentimentele de adeziune ale transilvănenilor faţă de victoriile înregistrate în lupta împotriva turcilor au fost puternic angajate în ajutorul moral şi material ce se solicita pentru învingători [14]. Comitetele femeilor din Abrud, Orăştie, Braşov, Sibiu, Blaj, Năsăud, Deva, Curtici, Făgăraş, Timişoara, Oraviţa, Haţeg au lucrat şi colectat materiale pentru primul ajutor al răniţilor, au organizat serbări şi petreceri populare ale căror fonduri s-au expediat pe adresa Crucii Roşii, însărcinată cu asemenea acţiune [15]. Valeriu Bologa notează estimativ calculul minimal al ofrandelor care s-a ridicat la suma de lei 104 700, 9 100 fiorini, 13 napoleoni şi 43 galbeni. « Recalculîndu-se aceste valute în franci ajungem la suma rotundă de 124 700 » [16], plus valoarea materialelor.

Braşovenii semnează printre cei dintîi un apel pentru ajutorarea răniţilor şi tot ei sînt aceia care alcătuiesc un comitet în acest scop, din care fac parte persoane binecunoscute şi cu vechi legături în Principate. Aceasta, fiindcă din totdeauna istoria de peste munţi era trăită ca propria lor istorie, ţinuturile de peste munţi erau propria lor vatră [17]. Aflîndu-se în fruntea *Reuniunii române de gimnastică şi cîntări*, George Dima susţine ca dirijor, pentru acelaşi scop, în seara de 1/13 iunie 1877, un concert desfăşurat într-o atmosferă de înalt patriotism. În program: *Vivandiera, Bălcescu murind, Hora Severinului, Balcanul şi Carpatul* [18].

[4] Paul Abrudan, *Solidaritatea naţională în războiul de independenţă din 1877—1878*, în *Transilvania*, 1976, nr. 5, p. 18—20.

[5] Ioan Lupescu, *Trasee în istorie*, în *Îndrumătorul cultural*, 1976, nr. 5, p. 25.

[6] Constantin Bacalbaşa, *Bucureştii de altădată*, vol. I (1871—1884), Bucureşti, 1927, p. 192.

[7] Ioan Lupescu, *op. cit.*, p. 25.

[8] *Ibidem*.

[9] Paul Abrudan, *op. cit.*

[10] Mircea Băltescu, Măriuca Tanasiu, *Ecoul războiului de independenţă în rîndul românilor din monarhia austro-ungară*, în *Aluta*, Sf. Gheorghe, 1971, p. 291.

[11] Eugen S. Cucerzan, *Ecouri ale cuceririi independenţei în presa românească din Transilvania*, în *Almanah « Tribuna » '76*, 1976, p. 152—155.

[12] Aurora Dologa, *Ecoul războiului de independenţă din 1877—1878 în Banat*, in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Seria Historia, fasciculus 1, 1968, p. 85—96.

[13] Gheorghe Stoica, *Teatrul românesc în Ardeal*, in *Patria*, nr. 94 din 3 mai 1975, p. 1.

[14] Paul Abrudan, *Contribuţia materială şi financiară a românilor transilvăneni în sprijinul războiului pentru independenţă din 1877—1878*, în *Transilvania*, 1976, nr. 8, p. 34—36.

[15] Elisabeta Ioniţă, *Aportul femeilor la sprijinirea războiului pentru cucerirea independenţei de stat a României*, în *Revista de istorie*, 1976, nr. 4, p. 569—584.

[16] Valeriu L. Bologa, *Ajutorul românilor ardeleni pentru răniţii războiului independenţei*, în *Transilvania*, 1948, nr. 5—6, p. 406.

[17] Vasile Olteanu, *Contribuţii braşovene la războiul de independenţă*, în *Astra*, 1976, nr. 103, p. 5.

[18] *Gazeta Transilvaniei* (Braşov), 1877, nr. 44 din 21 mai/9 iunie, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Corurile prezentate în aranjamentul compozitorului « au stors din rîndul publicului aplauzele cele mai entuziaste » [19].

Referindu-se la această manifestare, în *Raportul anual al Comitetului Reuniunii române de gimnastică şi cîntări din Braşov pe anul 1877* se remarca: « Comitetul ţinînd seama de împrejurările timpului a aranjat o producţiune muzicală în favoarea osta-

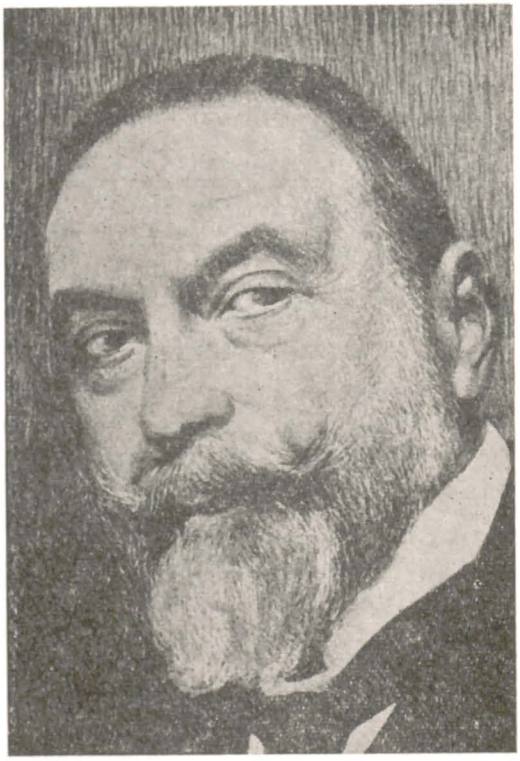


Fig. 1. — George Dima.

şilor răniţi în România în războiul contra Turciei <...> prin jertfele binevoitoare ale membrilor reuniunii şi ale altor oameni de inimă, s-a putut obţine în favorul celor răniţi suma de 240 fl. care s-a administrat prin preşedintele acestei reuniuni la Crucea Roşie din Bucureşti » [20]. Ajutoarele continuă să se adune şi în urma unor serate de binefacere, pentru copilele orfane, organizate de către *Reuniunea femeilor române din Braşov* [21]. Şi aici programele desfăşurate aveau în vedere un repertoriu românesc, într-o atmosferă de glorificare a evenimentului. Reuniunile corale, orchestra oraşului au interpretat: *Asaltul Plevnei*, marş, şi *Hora Severinului*, ambele de L. Weist, *Hora dorobanţilor de la Griviţa* de Hermann Geifrig etc.

Cum *Reuniunea română de gimnastică şi cîntări din Braşov* reprezenta în acea perioadă o societate artistică bine închegată, cu membri ce activau pentru afirmarea culturii româneşti, Comitetul de ajutoare al răniţilor din '77 trimite membrilor acestei reuniuni — pe lista Comitetului aflîndu-se numele compozitorului George Dima şi al psaltului Gheorghe Ucenescu — următoarea întîmpinare:

« Onoratului Comitet al Reuniunii Românilor pentru gimnastică şi cîntări din Braşov; Sîngele, care curge în Bosnia şi Herţegovina pentru patrie <...> a deşteptat simţul şi compătimirea în fiecare creştin; faţă de junii răniţi, cari sufer amar durerile ranelor; faţă de familiile nenorocite ce cad în resboiu: femei, copii, părinţi şi fraţi, cari au rămas curgîndu-le lacrimile şi nenorociţi; datoria <...> şi simţul uman faţă de aceste nenorociri ne provoacă a da o mînă de ajutor.

Pentru acest scop sfînt, Adunarea inteligenţei române din Braşov a însărcinat Comitetul subscris a apela la creştinii români, ca să uşureze — după putinţă — soarta răniţilor şi să alineze durerile familiilor nenorocite; făcînd ofrande binemeritate: de bani, scame, bandaje şi fâşi.

Reuniunea de gimnastică şi cîntări avînd membri numeroşi şi inteligenţi, rugăm pe On. Comitet să depună a se face colecte, spre care scop alăturăm aici <...> liste şi ne rugăm ca coletele făcute pînă la 30 sept. a.c. să se administreze prin acest Comitet la locurile competente şi pentru ca să se publice contribuirile Românilor de aici separat.

Din şedinţa Comitetului pentru sprijinirea celor răniţi în războiu ţinută în 5/17 sept. 1878.

Ioan Petricu — preşedinte
Bartolomeu Băiulescu — secretar » [22]

Entuziasmul general trezit de lupta pentru Independenţă întăreşte în Transilvania dorinţa de afirmare naţională şi pe planul creaţiei şi culturii. Activitatea societăţilor şi reuniunilor cultural-artistice capătă treptat un caracter mai complex, îmbinînd de data aceasta concertele cu recitări, cu dramatizări scenice, conferinţe. Propunîndu-şi un astfel de program, reuniunea corală « Hilaria » din Oradea primeşte aprobarea statutelor sale în 13 februarie 1877 [23]; la Caransebeş, Nicolae Popovici, cîntăreţ şi pedagog de renume [24], obţine, alături de conorăşenii săi, succes deplin în închegarea Reuniunii de muzică [25]; la Sibiu, în 1878, o nouă corală: Reuniunea română de muzică [26]; la Făgăraş, societatea de diletanţi « Progresul » [27]; la Braşov, Cluj, Năsăud se înviorează activitatea unor formaţii artistice similare. Toate cu dorinţa de a înălţa imn biruinţei româneşti de la Plevna, Griviţa,

[19] *Ibidem.*

[20] Arh. St. Braşov. Fond Reuniunea română de gimnastică şi cîntări 1877/1878.

[21] Mircea Băltescu, *Contribuţii la istoricul « Reuniunii femeilor române » din Braşov*, în *Culegere de studii şi cercetări*, vol. I, Braşov, 1967, p. 191—211.

[22] Arh. St. Braşov. Fond Reuniunea română de gimnastică şi cîntări 1878/1879.

[23] *Reuniunea de cîntări « Hilaria » (1875—1970)*, Oradea, 1971, p. 11.

[24] Constantin Catrina, *Un animator al vieţii muzicale braşovene (Nicolae Popovici)*, în *Îndrumătorul cultural*, 1970, nr. 5, p. 54.

[25] *O nouă reuniune muzicală românească la Caransebeş*, în *Familia* (Budapesta), 1877, nr. 17 din 24 aprilie/6 mai, p. 204.

[26] *Reuniunea de cîntări din Sibiu*, în *Familia* (Budapesta), 1878, nr. 86, p. 548.

[27] Ilie Moruş, Constantin Catrina, *Contribuţii la cunoaşterea programului de activitate a societăţii « Progresul » din Făgăraş*, în *Cumidava*, vol. III, Braşov, 1969, p. 39.

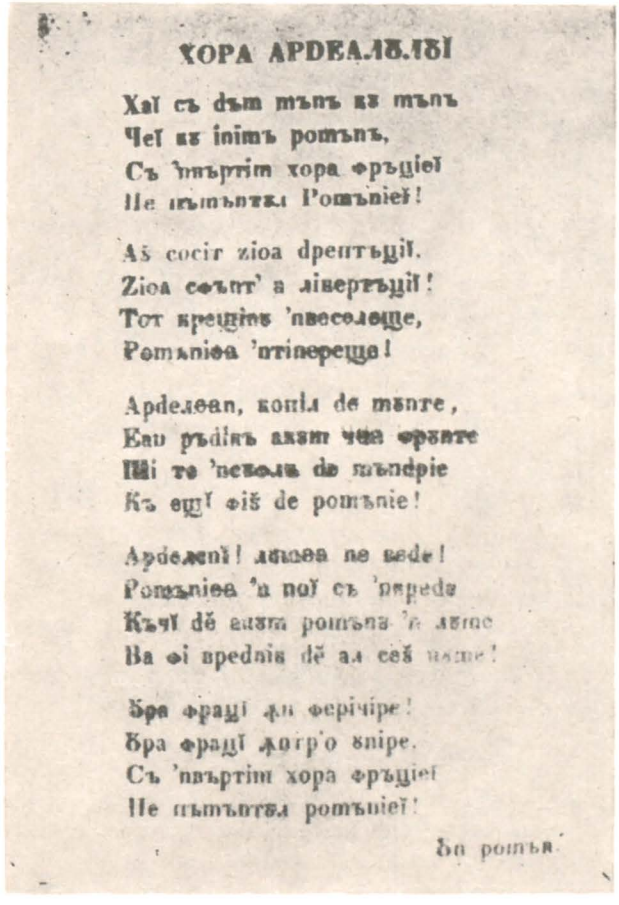
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Smîrdan, Rahova, unde şi-au dat viaţa ostaşii, voluntarii transilvăneni români.

« În Apşa de jos — ne spune cronicarul — învăţătorul <satului> reuşi să adune în jurul său vreo 80 de ţărani, sub pretextul de a-i învăţa scrisul şi cititul. Cînd însă ţăranii constatară cu uimire că învăţătorul vrea să formeze din ei un cor unguresc, au părăsit sala cu toţii, protestînd energic şi spunînd că ei n-au venit să înveţe hora lui Kossuth, dar dacă vrea să-i înveţe şi cîntări atunci să-i înveţe cîntări bisericeşti şi doine româneşti, adică cîntări *folositoare* <s.n.>» [28]. Sub asuprire naţională, manifestările spirituale, portul, obiceiurile strămoşeşti continuă să fie înlăturate de la întrunirile publice, iar organizatorii lor pedepsiţi. La aceste vremuri se referea Gavriil Musicescu cînd spunea: « Au fost timpuri cînd românilor le-a fost interzis, sub pedeapsă de moarte, a-şi comunica ideile unii altora; în timpurile acele omul se mîngîia cu cîntecul. Prin mijlocul lui îşi spunea durerile, prin mijlocul lui comunica vecinului greul ce-l apăsa. Din acele timpuri ne-au rămas multe cîntece naţionale, din conţinutul cărora putem citi starea de apăsare în care se găseau străbunii noştri » [29].

Momentele închinate independenţei au adunat în jurul lor tot cea ce avea militant fiecare localitate pe planul vieţii artistice. Nu numai corurile şi teatrul, dar şi lăutarii satelor, fanfarele oraşelor, soliştii instrumentişti (pianiştii şi violoniştii) au dat glas bucuriei oamenilor, în dialog cu evenimentul naţional atît de dorit. Ştim că în anii 1877—1879 la Braşov, Sibiu, Blaj şi Cîmpeni orchestrele orăşeneşti, fanfarele au interpretat un repertoriu izvorît din actualitate. Dintre toate jocurile şi cîntecele româneşti *Hora* a fost cea mai des auzită în iureşul acestor zile. « Hora zic < . . . > încîntătoarea Horă — se spune în revista lui Iosif Vulcan — a marcat mereu simbolul de unire puternică naţională » [30]. Cu aceeaşi frecvenţă apar în programe *Potpuriul naţional Smîrdan-Rahova* de Eduard Caudella, *Uvertura Moldova* de Alexandru Flechtenmacher, *Hora Severinului* de L. Wiest, marşuri şi cîntece patriotice între care *Victoria*, *Hora Unirii*, *Deşteaptă-te române*, *Bălcescu murind*, *Peneş Curcanul*, *Cîntecul gintei latine*, *Reîntoarcerea victorioasă*, *Limba noastră*, *Haideţi fraţi cu arma-n mînă*, *Asaltul Griviţei* şi multe altele.

De menţionat pentru aceşti ani sînt şi concertele orchestrei orăşeneşti din Braşov, care, avînd ca dirijor mai întîi pe Anton Brandner, apoi pe Max Krause, au susţinut evenimentul independenţei în Transilvania, interpretînd în concertele lor publice muzică românească. Ani de-a rîndul, în sala hanului « La Pomul verde », se asculta frumosul potpuriu *Lyra* [31] de L. Wiest; la Sibiu, orchestra orăşenească interpreta o lucrare asemănătoare cunoscută sub denumirea de *Lugojana* [32]. Max Krause, capelmaestrul orchestrei orăşeneşti va îmbogăţi în continuare programul concertelor sale cu lucrări ca: *Fantezia asupra melodiilor româneşti* [33], *Garofiţa* [34], *Polca românească* de Anton Brandner [35]. Şi la Rupea, mai tîrziu, orchestra orăşenească include în repertoriul său potpuriul *Floarea României*, *Doina ciobanului* de Sophie Degen etc. Se execută şi lucrări


ХОРА АРДЕАЛЕЛЕЙ

Хаї съ дъм мъпъ къ мъпъ
Чеї къ інімъ ромънъ,
Съ 'пъртім хора фръцієї
Не пъмънтъл Ромъніеї!

Аš cocir zioa дрептъцїї.
Zioa сфънт' а лібертъцїї!
Тот креціпс 'пвеселеще,
Ромъніеа 'отінереще!

Арделеан, коїл де мънте,
Еш ръдікъ акум чеа фрънте
Шї те 'певолъ де мъндрие
Къ ещї фіš де ромъніе!

Арделенї! лаоеа не веде!
Ромъніеа 'а пої съ 'пеpede
Къчї dě аизт ромъна 'а ламе
Ва фі вредніс dě ал сеš name!

Бра фрацї дн ферічіре!
Бра фрацї дотр'о зніре.
Съ 'пъртім хора фръцієї
Не пъмънтъл ромъніеї!

Бн ромън.

Fig. 2. — « Cîntecul unirii şi independenţei naţionale ».

de prestigiu ca *Cei doi grenadieri* de R. Schumann sau *Cruciaţii* de W.N. Gade, arii din *O noapte în Granada* de C. Kreutzer, cu textul tradus de muzicieni şi cărturari români transilvăneni. Muzicienii epocii s-au alăturat firesc luptei poporului şi au căutat să-şi exprime cît mai felurit sentimentele de adeziune la actele de eroism, ataşamentul pentru idealul nobil de libertate naţională [36].

Nici în deceniile ce au urmat amintirea evenimentului trăit intens la 1877 nu s-a şters şi compozitorii meleagurilor transilvănene au continuat să cînte aspiraţiile şi idealurile încă neîmplinite ale poporului român. Independenţa anunţa de fapt pentru transilvăneni momentul Unirii din 1918.

[28] Alexandru Filipescu, *Istoria Maramureşului*, Bucureşti, 1940, p. 226.
[29] George Breazul, *Gavriil Musicescu*, Bucureşti, 1962, p. 9.
[30] *Familia* (Budapesta), 1879, nr. 16 din 1/13 martie, p. 106.
[31] *Gazeta Transilvaniei*, 1885, nr. 91 din 7/19 august, p. 4.
[32] *Tribuna* (Sibiu), 1885, nr. 159 din 14/26 iulie, p. 635.
[33] *Gazeta Transilvaniei*, 1902, nr. 5 din 6/19 ianuarie, p. 4.
[34] *Ibidem*, 1902, nr. 22 din 27 ianuarie/9 februarie, p. 4.
[35] *Ibidem*, 1880, nr. 85 din 12/24 octombrie, p. 4.
[36] Viorel Cosma, *Independenţa de stat reflectată în muzica timpului*, în *Muzica*, 1967, nr. 5, p. 42—47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Însemnări de mai tîrziu atestă acest lucru. « Poporul nostru ‹din Ţara Oltului› — îi scrie în 1927 protopopul Nicolae Borzea, din Făgăraş, lui Sextil Puşcariu — întru ascuns povestea, că dacă Plevna cade, atunci armata română se va întoarce spre a cuprinde Ardealul »[37]. Ceva asemănător relatează de la Gherla şi I.F. Negruţiu: « Noi studenţii ‹ . . . › cîntam, ne veseleam, ne întăream

Fig. 3. — Colecţia de *Cântece corale* în care Iacob Mureşianu îşi publică lucrarea *Peneş Curcanul*.

în credinţa noastră neclintită că visul nostru se va realiza, că *Viitor de aur România are* şi aşa, din România independentă acum, în curînd se va naşte *România Mare* »[38]. Acesta este motivul pentru care toţi compozitorii acestor meleaguri, alături de scriitori şi pictori, au înviorat statornic, prin cîntecul lor devenit acţiune socială şi politică, lupta românilor transilvăneni pentru unire. Toate eforturile creatoare şi organizatorice se îndreptau acum către emanciparea culturală şi socială a românilor transilvăneni; dezvoltarea unui climat artistic, de valorificare a talentului şi hărniciei poporului, de evidenţiere a drumului nostru în istorie, în perspectiva unirii tuturor românilor într-o singură ţară. Se înregistrează, de exemplu, în această perioadă, grija inspectorilor şi învăţătorilor şcolilor confesionale ortodoxe de a realiza în orele libere ale copiilor, « deprinderi în cîntări şi gimnastică »[39]. În vara anului 1890, *Gazeta Transilvaniei* anunţa că, la Sibiel, va avea loc un curs pentru dirijorii de coruri[40].

Cu mai bine de o sută de ani în urmă creaţia muzicală românească a fost expresia frămîntărilor sociale şi politice ale veacului trecut[41]. Compozitori de seamă ca George Dima, Iacob Mureşianu, Nicolae Popovici şi alţii, ale căror nume se leagă, uneori în exclusivitate, de cîte o reuniune corală, au armonizat sau au prelucrat cîntecul cu tematică socială, au scris muzică pentru formaţiile pe care le-au condus; exemplul lui George Dima este grăitor în acest sens. Referindu-se la *Deşteaptă-te române*, compozitorul precizează: « Din frageda mea copilărie cunosc această melodie şi cu mulţi ani înainte să se scrie eu o am prelucrat pentru cor dar din cauza vitregiilor timpului a rămas nefolosită »[42]. Dima a scris cu entuziasm şi înflăcărare *Sunt soldat*, *S-aud tobele sunînd*, *Soldatul călăreţ*, *Ostaşii*, *Haideţi fraţi cu arma-n mînă*, *Cîntec ostăşesc*, lucrări care se adaugă binecunoscutelor coruri *Mama lui Ştefan cel Mare*, *Hora*, *Ştefan Vodă şi codrul*, interpretate şi azi. Pe fundalul unui nestrămutat ideal patriotic, vîna inspiraţiei sale atît de consecventă îşi găseşte izvorul mereu întinerit în « necesităţile social-artistice ale vremii, de glorificare a figurilor mari din trecut, al căror eroism va putea servi ca pildă cauzei luptei pentru libertate şi progres social. Trăind în copilărie epoca Unirii Principatelor române şi în tinereţe pe cea a Plevnei şi Griviţei glorificate în poezia lui Vasile Alecsandri şi a contemporanilor săi »[43], cîntecele compozitorului G. Dima sînt cîntecele biruinţelor noastre, cîntecele perspectivei noastre istorice.

Pentru Iacob Mureşianu, cîntecul patriotic a fost crezul cel mai statornic. Potpuriurile sale, scrierile pentru pian, mai toate publicate în *Musa română*, sînt brăzdate de intonaţii ce ne trimit la înflăcăratul *Deşteaptă-te române*, *Astăzi, fraţilor români*, la hore şi cîntări cu largi ecouri în conştiinţa naţională a românilor transilvăneni. Cu prilejul aniversării marelui act istoric naţional din 1859, Iacob Mureşianu compune corul mixt *Imnul Unirii*, iar pentru izbînda ostaşilor români în războiul de la 1877—1878, *Peneş Curcanul*. De asemenea el cerea elevilor săi să-şi noteze toate cîntecele patriotice ale vremii, între care *Deşteaptă-te române*, *Trei culori*, *Marşul lui Iancu*, *Hora Unirii*, *Românie, mamă dulce* etc. « Luptători din tată în fiu, Mureşenii şi-au transmis ştafeta de militanţi şi luptători pentru viitorul poporului român, marcînd cu fiecare reprezentant al familiei o nouă etapă, ascendentă, în conformitate cu lupta poporului român pentru libertate naţională şi socială »[44]. Şi creaţia lui Iuliu Mureşianu, ca ultim urmaş muzician al acestei familii de cărturari, se înscrie pe aceeaşi linie.

[37] Eugen S. Cucerzan, *Ecouri ale cuceririi independenţei în presa românească din Transilvania*, în *Almanah* « Tribuna » '76, 1976, p. 155.
[38] *Ibidem*.
[39] Ştefan Petraru, *Cîntecul înfrăţirii*, Braşov, 1973, p. 22—23.
[40] *Ibidem*.
[41] Zeno Vancea, *Caracterul patriotic şi umanist al muzicii româneşti*, în *Muzica*, 1976, nr. 9, p. 5.
[42] Constantin Zamfir, *George Dima muzician şi om de cultură*, Bucureşti, 1974, p. 236.
[43] *Ibidem*, p. 187.
[44] Gheorghe Merişescu, *Muzicieni ardeleni*, Bucureşti, 1976, p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nicolae (Niki) Popovici a scris puţin, poate datorită vieţii sale zbuciumate. Dar *Oşteanul român*, *Dragi băieţi*, *Hora dobrogeană* rămîn şi azi pentru noi documente importante de istorie a muzicii care reflectă unitatea în cuget şi simţire a tuturor românilor de pe meleagurile patriei noastre. În *Oşteanul român*, faţă de compoziţia scrisă de Gavriil Musicescu pe acelaşi text, Nicolae Popovici este mai dramatic, mai bogat în mijloace expresive, în ritm şi armonie. *Hora dobrogeană*, cea mai populară dintre creaţiile sale, pe versurile lui Vasile Alecsandri, întîlnită în repertoriul corurilor din preajma anului 1877, ca şi mult după aceea, se desfăşoară sub imaginea bucuriei, a victoriei, a dobîndirii independenţei de stat a României.

Compozitorii Nicodim Ganea, Timotei Popovici, Augustin Bena, Francisc Hubic aduc în creaţia lor imaginea vitejiei poporului român de-a lungul veacurilor, freamătul evenimentelor declanşate de anul 1918. La fiecare dintre ei întîlnim ecourile independenţei, a luptei transilvănenilor pentru Unirea cea mare: *Stroe Plopan* şi *Sentinela română* de Nicodim Ganea, *Gornistul de la Plevna* de Francisc Hubic, *Marşul lui Iancu* şi *Sosit-a ceasul libertăţii* de Timotei Popovici, *Horia*, *Doina lui Lucaciu*, *Hora Dacia* şi *Peneş Curcanul* de Augustin Bena.

Ecoul independenţei naţionale, manifestat în întreaga cultură românească, a dat noi imbolduri creaţiei autohtone, cîntecul fiind o vibraţie a solidarităţii naţionale. Între oamenii de artă români, maghiari şi germani se stabiliseră colaborări rodnice. « Gh. Dima, deosebit de apreciat de cercurile muzicale săseşti, devine pentru un timp dirijorul reuniunii saşilor din Sibiu. Balada *Constantin Brâncoveanu*, de Iacob Mureşianu, se reprezintă cu mare succes în anul 1907 la Cluj; la concert participă şi directorul Conservatorului municipal, Farkas Odön care, admirîndu-l pe maestrul de la Blaj, îl invită să devină profesor al Conservatorului. Ion Vidu însufleţeşte întreaga populaţie a Lugojului: români, maghiari, germani cîntau alături în formaţiile pe care le formau. Împreună cu D.G. Kiriac, Vidu redactează raportul prin care recomandă Academiei Române publicarea culegerilor din Bihor ale lui Béla Bartók » [45]. La Sibiu, Hermann Kirchner, în fruntea *Reuniunii germane de muzică*, iniţiază spectacole cu muzică românească. La Blaj, Heinz Heltmann îl urmează pe Iacob Mureşianu în organizarea vieţii corale. La Braşov, în zilele de mare vitejie pe cîmpul de izbîndă al independenţei, un mare număr de români s-au întrunit în localul numit « *Cartierul general de la Griviţa* unde au sărbătorit actul capitulării Plevnei. Întrunirea a devenit şi mai înflăcărată cînd cei prezenţi au fost felicitaţi de solia saşilor din oraş » [46].

« Cînd saşii transilvăneni au fost puşi în situaţia de a lua poziţie faţă de actul unirii, la 1 decembrie 1918, marea majoritate a salutat unirea ca un proces istoric firesc şi legitim ». La rîndul său, Consiliul dirigent arăta, în salutul adresat în numele poporului român, « că a răsărit o eră nouă, a egalei îndreptăţiri naţionale a popoarelor mari şi mici, şi naţionalitatea săsească poate fi asigurată că poporul român, care a luptat veacuri de-a rîndul pentru libertatea naţională, va respecta şi ocroti totdeauna drepturile naţionale ale harnicei populaţii săseşti » [47].

Între rapsozii independenţei noastre, compozitorii saşi ne-au lăsat ca mărturie nu numai cîntecele lor dar şi alte activităţi întreprinse în acea vreme, care preamăreau eroismul românilor. Despre bucuria şi atmosfera generală a acelor zile vorbeşte într-un articol din presa vremii şi pianistul sibian de bun renume Victor von Heldenberg: « Dar în mod furtunos a isbucnit la 1 septembrie 1877 ‹bucuria›, cînd între cîntări patriotice şi urale puternice au trecut regimentele româneşti Dunărea peste podul de la Corabia ‹ . . . › în care armata tînără a României merge să se bată cu duşmanul pe propriul său teritoriu. În şanţurile române de la Plevna, şi la reduta primă a Griviţei, cucerită cu atît de mult sînge, vînătorii şi dorobanţii români jucau *Bătuta* de bucurie că au constrîns pe vestitul şi viteazul general turcesc Osman-Biruitorul să predea Plevna cea plină de groază. Şi cîntînd frumoase cîntece patriotice au părăsit victorioasele trupe române teritoriul udat cu sînge . . . » [48].

La Braşov, organistul Hermann Geifrig, în cîteva rînduri profesor suplinitor de muzică la gimnaziul românesc din Scheii Braşovului, a dovedit multă atracţie faţă de muzica românească, programînd-o în concertele sale, lăsîndu-ne şi cîteva compoziţii de inspiraţie autohtonă [49]. Hermann Geifrig interpretează în ianuarie 1879 cu corul *Reuniunii de gimnastică şi cîntări* din Braşov, compoziţia sa *Hora dorobanţilor de la Griviţa*, iar în decembrie 1881 o altă lucrare, *Durerea săteanului român* [50]. Braşoveanul Hermann Geifrig mai interpretează şi *Norul de vijelie* de W. Humpel, în cadrul unui concert susţinut la 14 octombrie 1882 cu *Reuniunea germană de cîntări*, alături de lucrări aparţinînd lui Franz Schubert şi Felix Mendelssohn-Bartholdy. Hermann Geifrig este muzicianul care şi-a adus o statornică contribuţie la viaţa muzicală a Braşovului, a învăţămîntului muzical românesc de aici [51], fiind prezent prin activitatea sa la cele mai alese momente ale trăirilor româneşti.

Karl Frühling, ca dirijor al *Reuniunii române de muzică* şi al corului soldaţilor sibieni, armonizează pe mai multe voci, pentru producţiunile

[45] Romeo Ghircoiaşu, *Tematica patriotică din creaţia compozitorilor transilvăneni din secolul al XIX-lea*, in *Muzica*, 1967, nr. 5, p. 28–30.

[46] Paul Abrudan, *Solidaritatea naţională în războiul de independenţă 1877–1878*, in *Transilvania*, 1976, nr. 5, p. 18–20.

[47] Michael Kroner, *Unitatea tradiţională de idealuri*, in *Transilvania*, 1976, nr. 7, p. 38–39.

[48] Victor von Heldenburg, *Ciprian Porumbescu*, *Demetriu Cunţan*, *Tiberiu Brediceanu*, *trei merituoşi culegători pe tărîmul muzicii populare şi bisericeşti române*, in *Telegraful român* (Sibiu), 1908, nr. 67 din 21 iunie/4 iulie, p. 275.

[49] Nina Cionca, *Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, 1974, p. 160; Hermann Geifrig i-a fost profesor de pian lui Ciprian Porumbescu.

[50] *Ibidem*.

[51] Arh. St. Braşov. Fondul Eforia şcoalelor româneşti din Braşov, dosar 220.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

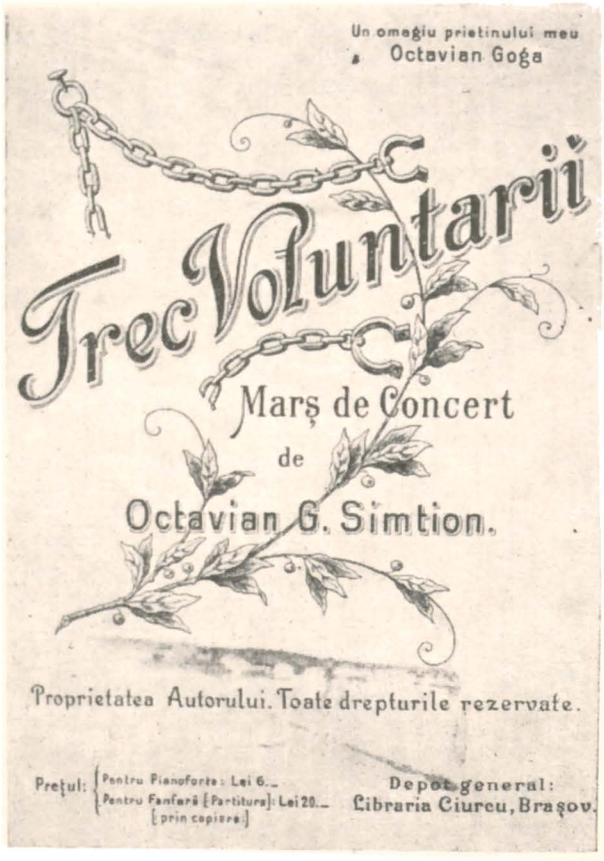


Fig. 4. — *Trec voluntarii* de Octavian G. Simtion, un marș dedicat luptei transilvănenilor pentru unire națională.

acestor formații, cîteva dintre cîntările vremii: *Hora Griviței* de Grigore Ventura și *Marșul de la 1877* de Constantin Dimitrescu. Se face precizarea, în presa timpului, că aceste lucrări sînt pentru prima oară compuse pe patru voci de Karl Frühling [52]. Acest amănunt ne spune despre muzicianul sibian că era interesat de armonizarea cîntecelor românești, de creația noastră muzicală în general. Sub aceeași semnătură mai întîlnim și muzica pentru *Steaua României*, pe versuri de G. Sion [53].

Cîntecul patriotic în culegerile literar-muzicale cu frecvență de răspîndire în Transilvania.

După războiul de independență, prin Editura librăriei Ciurcu din Brașov, au circulat pe meleagurile transilvănene semnificative pagini ale cîntecului patriotic; mai cu seamă poezia de inspirație populară în care se încununau momentele de luptă ale poporului român pentru independență și unitate națională, vitejia românilor de-a lungul veacurilor, sacrificiul și izbînda domnilor pămînteni pentru aceleași idealuri.

În culegeri ca *Legende, balade și poezii*, de Sava N. Șoimescu [54], *Cîntece poporale pentru tinerime* [55], precum și în alcătuirile (culegeri) personale ale editorului [56], ne întîlnim cu titluri ca: *Trecerea Dunării* [57], *Dorobanțul*, *Vin Turcii*, dintre care unele versuri cu muzică au circulat în toată Transilvania. Numai poezia *Peneș Curcanul* de Vasile Alecsandri, de exemplu, tipărită în *Biblioteca copiilor*, a fost difuzată în 20 000 de exemplare [58], urmată apoi de *Movila lui Burcel*, *Ștefan și codrul*, *Sentinela română*, *Mircea cel Mare și solii*, *Preda Buzescu*.

La răspîndirea repertoriului de cîntece patriotice compuse de Ciprian Porumbescu în Transilvania, ca și în întreaga țară, a contribuit în mare măsură *Colecțiunea de cîntece sociale pentru studenții români compuse și dedicate junimii academice române de Ciprian Golombiovschi-Porumbescu, candidat de profesor și elev la Conservatorul de muzică din Viena (1880)*, ca și activitatea studenților transilvăneni aflați la studii în Viena și legați de cercul *România Jună*.

Fig. 5. — Culegerea lui Ioan I. Ciurcu, în care se găsesc versuri populare inspirate de vitejia ostașilor români în războiul pentru independență națională.

[52] *Gazeta Transilvaniei*, 1878, nr. 104 din 31 decembrie, p. 3; *Familia* (Budapesta), 1879, nr. 2 din 7/19 ianuarie, p. 13.
[53] *Ibidem*.
[54] Sava U. Șoimescu, *Legende, balade și poezii*, Brașov, 1913.
[55] *Cîntece populare pentru tinerime*, Brașov, ediția nouă, 1908.
[56] Ioan I. Ciurcu, *Versuri alese*, Brașov, 1913.
[57] Este vorba de poezia *Trecerea Dunării*, de colonel Boteanu, cu muzica de I. Ialovischi. Vezi și Gh. Ciobanu, *Din cîntecele lui '77*, în *Muzica*, 1967, nr. 5, p. 22.
[58] Ion Ciurea, «*Biblioteca copiilor*» *editată de Ciurcu la Brașov*, în *Astra*, 1972, nr. 2, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Creaţiile tînărului muzician se difuzează, de fapt, în anii următori cuceririi independenţei naţionale, şi de aceea ele au fost apropiate în sufletele tuturor de amintirea acestui moment: *Cîntecul gintei latine*, pe versurile lui Vasile Alecsandri, *Imnul Unirii* (Pe-al nostru steag), *Inimă de român*, *Hora*. Astfel corurile din Transilvania preiau din acel moment şi cîntă în mod statornic cîntecele independenţei naţionale, cîntecele lui Ciprian Porumbescu, iar editorii introduc în noile lor culegeri cîntecele sau versurile cîntecelor sale.

Alte culegeri ce merită să fie menţionate sînt cele alcătuite de Ioan Dariu [59], redactor al prestigioasei reviste braşovene *Şcoala şi familia* [60], autor de manuale şcolare, care a contribuit intens la răspîndirea cîntecului patriotic în şcoală şi, în aceeaşi măsură, printre adulţi. Culegerile sale, pe care începe a le edita din 1881, cu titluri ca *Arion sau culegere de cînturi naţionale spre întrebuinţarea tinerimei*, *Carte de cîntece pentru tinerimea şcolară*, *Carte de cîntece diverse pentru toţi şi pentru toate ş-aranjate* de Ioan Dariu (Braşov, 1900) au căpătat o largă răspîndire, ediţii întregi fiind epuizate rapid şi, în aceeaşi măsură, solicitate de dascălii satelor.

Culegerile lui Ioan Dariu totalizează fiecare în jurul a două sute de cîntece; cele mai multe versuri patriotice le întîlnim la capitolele: *Hore*, *marşuri*, *imnuri*, *Cîntece diverse*. Sumarul acestor culegeri dovedeşte larga răspîndire a cîntecelor închinate independenţei în toate satele Ţării Bîrsei, a întregii Transilvanii. La o primă selecţie din *Cartea de cîntece diverse*... (1900) remarcăm următoarele titluri: *Deşteaptă-te române*, *Marşul anului 1848*, *Marşul călăraşilor*, *Oştile stau faţă-n faţă*, *Marşul lui Iancu*, *Marşul lui Ştefan cel Mare*, *Marşul lui Mihai Viteazul*, *Marş ostăşesc*, *La arme*, *La România*, *Calcă române plin de mîndrie*, *Cea din urmă noapte a lui Mihai*, *Marşul Griviţei*, *Mama lui Ştefan cel Mare*, *Haideţi fraţi cu arma-n mînă* etc.

Oficialităţile austro-ungare au sesizat circulaţia acestui repertoriu încărcat de avînt patriotic. Referitor la aceasta, Ioan Dariu notează într-una din prefeţele culegerilor sale: « Timpul a adus cu sine că guvernul, din consideraţiuni mai înalte, a oprit folosirea în şcoală, nu însă din public, a ediţiunilor vechi sub titlul de „Arion". De aceea în ediţiunea de faţă am luat numai acele cîntece din ediţiunile vechi, care şi în faţa guvernului pot trece de cele mai nevinovate, ca aşa cîntul în şcoală, în lipsă de texte, totuşi pe calea aceasta să-şi poată ajunge înaltul său scop indicat în prefaţa ediţiunilor vechi » [61].

Pe de o parte se poate afirma că pe această cale versurile difuzate de Ioan Dariu au circulat în multe variante melodice, iar unii dintre compozitorii transilvăneni le-au folosit pentru noile lor creaţii corale şi, pe de altă parte, că acele cîntece adunate şi publicate de el în broşurile sale, provin dintr-o largă circulaţie. Dariu e conştient de această dublă funcţie a culegerilor sale atunci cînd adaugă sub titlul culegerilor sale, parafrazîndu-l pe Anton Pann, « Adunate şi aranjate şi iar în folosul ei date ».

Ioan Dariu cunoştea prea puţină muzică « pentru a da fraţilor învăţători o colecţiune şi cu melodiile de lipsă, adecă puse pe note », dar o pedagogie a predării cîntecului, hotărît că o stăpînea; aceasta reiese din îndrumările sale metodice orînduite în prefeţele culegerilor sale.

Din însemnările lui Ioan Dariu mai reţinem şi faptul că unele culegeri de cîntece ale timpului, aşa de pildă cele semnate de Isidor Vorobchievici, Ludovic Wiest, Ion Costescu, George Ştephănescu, s-au bucurat de apreciere în Transilvania, el însuşi selectînd şi publicînd din ele în culegerile sale.

Profesorul de muzică din Braşov Nicolae Oancea (1881—1958), în culegerea sa *Viorica*, *Colecţiune din cele mai alese cîntări pentru societate*, seria a

ARION
sau
Culegere de cânturĭ naţionale
spre
intrebuinţarea tinerimeĭ de ambe-secse.

Culese şi aranjiate
de
Ioan Dariu,
invĕţător la şcoala primară română din Satulung.

Ediţiunea a II.
Indreptată şi amplificată.
Braşov
Editura şi-tiparul tipografiĭ Löw, Gerzia & Comp.
1887
Librăriei H. Zeidner.

Fig. 6. — *Arion sau Culegere de cânturi naţionale*. Culese şi aranjate de Ioan Dariu, în care se află cele mai multe cîntece închinate independenţei noastre naţionale.

[59] Ioan Dariu (1855—1931), pedagog, publicist şi autor de manuale şcolare. S-a născut la Peştera-Bran, Judeţul Braşov. În 1886 editează revista *Şcoala şi familia — foaie pentru creştere şi învăţămînt*, care, din 1903, apare cu titlul de *Şcoala şi familia — foaie pedagogică şi literară*.

[60] Cornelia Mateescu, *Prima revistă pedagogică braşoveană*: « *Şcoala şi familia* », în *Drum nou*, nr. 8 088 din 10 ianuarie 1971, p. 2.

[61] Din prefaţa la *Carte de cîntece pentru tinerimea şcolară de ambele sexe şi de toate gradele. Adunate şi aranjate şi iar în folosul ei date de Ioan Dariu*. Ediţiune şcolară cu totul nouă. Cu mai multe ilustraţii, Braşov, 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II-a, apărută în litografia Lehmann din Braşov, publică între cîntecele auzite în anii tinereţii sale şi *La moară la Dardanele*, melodie cu text, avînd vădită nuanţă antiotomană şi în acelaşi timp străbătută de dorinţa înfăptuirii independenţei patriei.

« Tunuri şi mitraliere
Să ne cosească cu ele;
Cade unul, cade doi,
Cade regimentul doi;
Cade patru, cade cinci,
Plin e şanţu de voinici.
Sanitarii mi-i luau
Şi medicii mi-i pansau.
Măi, frate, artilerist
Spune-mi ce eşti tu trist?
Şi tu frate roşior
Unde ţi-a fost dat să mori?
Mi-a fost dat peste Carpaţi
Să-mi eliberez pe fraţi».

O întreagă serie de culegeri de cîntece tipărite şi difuzate în anii ce au urmat independenţei din 1877, apoi caiete de cîntece în manuscris, şi acestea cu mare circulaţie în epocă, au exprimat bucuria faţă de biruinţa românească şi ne dovedesc nouă, azi, angajarea poeţilor şi compozitorilor vremii în lupta de înălţare a naţiunii române.

Un turneu coral românesc, sub semnul independenţei naţionale.

Din dorinţa de a reveni asupra unui eveniment din istoria muzicii, cu consecinţe în dezvoltarea vieţii muzicale şi, mai mult, cu ecouri în lupta poporului român pentru dobîndirea unităţii politice a României, sîntem nevoiţi a sublinia din nou rolul deosebit pe care l-a avut cîntecul în realizarea dezideratului politic de unire. Ne propunem să aducem mărturii inedite, care să se adauge celor ce au revelat importanţa evenimentului cultural-muzical constituit de turneul corului mitropolitan din Iaşi condus de Gavriil Musicescu, în 1890, pe tot teritoriul locuit de români. Pregătindu-şi cu răbdare, şi luînd asupră-i toate riscurile ce puteau decurge dintr-un turneu peste munţi, Gavriil Musicescu şi corul său îşi începeau excursia artistică în Transilvania şi Banat, « cu scop < . . . şi > în speranţa că acolo cîntecele noastre vor grăi direct inimilor majorităţii populaţiunii » [62]. Corul mitropolitan din Iaşi împreună cu maestrul său obţine succese răsunătoare de la începutul turneului. De-abia îşi încheie concertul la Sinaia şi *Gazeta Transilvaniei* din Braşov nota: « Corul mitropolitan din Iaşi sub conducerea d-lui Gavriil Musicescu, care s-a produs zilele acestea cu extraordinar succes < . . . >, va da poimîine joi şi în Braşov un concert. Corul este compus din vre-o 40 de cîntăreţi şi poate fi pus alături cu corul renumit al lui Slaviansky. Programa, care constă din trei părţi, o vom publica-o în numărul de mîine cu celelalte date » [63].

La Braşov, Musicescu şi corul său au fost primiţi cu căldură de statornicii prieteni ai muzicii, la care a contribuit şi propaganda făcută de *Gazetă* prin Aurel Mureşianu. Între cei care aşteptau concertul corului ieşan se aflau români, maghiari şi germani, aşa cum reiese din ziarele vremii din localitate [64].

Muzica românească transilvăneană se afla, la 1890, destul de bine reprezentată. *Reuniunea de gimnastică şi cîntări*, reuniunile germane şi maghiare, avînd în fruntea lor dirijori cu aleasă pregătire de specialitate, G. Dima, Iacob Mureşianu, muzicienii saşi, creaseră aci un climat propice dezvoltării vieţii artistice.

Ciprian Porumbescu, odată cu prezentarea operetei *Crai Nou*, cu concertele sale instrumentale, prin activitatea corului de elevi de la *Gimnaziul românesc din Schei*, contribuise în mare măsură la ridicarea nivelului muzical local, la entuziasmul pentru muzică al braşovenilor. Nici el şi nici alte personalităţi de prestigiu nu se mai aflau acum la Braşov. Cel care l-a primit pe Gavriil Musicescu, alături de braşovenii săi, fără însă a fi pomenit în vreun document mai însemnat al vremii, a fost Nicolae (Niki) Popovici, cel care între anii 1889—1895 a activat ca profesor la gimnaziul braşovean, dirijor al *Reuniunii române de gimnastică şi cîntări* şi al corului bisericii Sf. Nicolae din Scheii Braşovului [65]. Popularitatea lui Nicolae Popovici a contribuit şi ea la realizarea acţiunilor organizatorice legate de concertele conduse de Musicescu.

Confruntarea cu publicul s-a stabilit a fi în sala Hotelului Nr. 1, de fapt hanul « La Vulturul de Aur » [66], acolo unde au fost aplaudaţi în 1879 Johannes Brahms şi Josef Ioachim [67] şi unde mai avuseseră loc şi alte manifestări de prestigiu ca serata muzicală dată în beneficiul lui Ciprian Porumbescu în octombrie 1882 [68], concertele conduse de Anton Brandner, şeful *Societăţii filarmonice* din Braşov [69] ş.a. Programul concertului corului mitropolitan a fost variat: Orlando di Lasso, Haendel, Stradella, Auber, 6 piese corale semnate de Gavriil Musicescu şi *Serenadă* de T. Flondor (pe versurile lui Mihai Eminescu). Musicescu şi corul său îşi continuă turneul, concertînd la Zărneşti şi apoi la biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului.

Aprecierea este unanimă asupra interpretării de înaltă ţinută artistică a corului lui Musicescu. Urmărirea succesivă a cronicilor de concert publicate în ziarele *Gazeta Transilvaniei*, *Brassò* şi *Kronstädter Zeitung* evidenţiază faptul că cele 6 *cîntece*

[62] Apud George Breazul, *Gavriil Musicescu*, Bucureşti, 1962, p. 111.

[63] *Gazeta Transilvaniei*, 1890, nr. 155 din 5/17 iulie.

[64] *Gazeta Transilvaniei*, 1890, nr. 164 din 22 iulie /3 august.

[65] Atmosfera primirii oaspeţilor se făcea în ciuda hotăririi autorităţilor habsburgice, după care « Corul Musicescu nu are voie să concerteze, nu numai în Transilvania, dar nici în Braşov ». Apud George Breazul, *op. cit.*, p. 112.

[66] Minerva Nistor, *Hanurile*, în *Ţara Bîrsei*, vol. II, Bucureşti, 1974, p. 149.

[67] Victor Bickerich, Norbert Petri, *Johannes Brahms în Transilvania*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 268.

[68] *Noua bibliotecă română*. Jurnal beletristic-literar. Redactor: Teochar Alexi. Tomul I, 1882—1883, p. 327—328.

[69] Gemma Zinveliu-Donea, *Cinci secole de muzică instrumentală*, în *Astra*, 1969, nr. 12, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

populare românești precum și corul național *Copii ai patriei iubite* au avut la Brașov un mare efect.

Prezența lui Musicescu la Sibiu [70], ca dealtfel în toate locurile unde s-au auzit vocile acestui cor, a avut darul de a fi întărit ideea de promovare a cîntecului românesc, a creației patriotice militante și de dezvoltare a unui repertoriu axat pe intonațiile noastre populare. Dealtfel, după multe decenii, cîntecele din Iași vor fi întîlnite în repertoriul corurilor noastre, sau vor putea fi ascultate fredonate pe plaiurile și vetrele satelor transilvănene *(Copii ai patriei iubite, Foaie verde fir de nalbă)*. Ceea ce a plăcut mai ales publicului sibian au fost « . . . frumoasele d-sale melodii populare armonizate pentru cor. Aici în Sibiu, unde foarte multă muzică clasică se face și prea puțin se cultivă muzica populară românească, publicul a primit melodiile moldovenești, atît de asemănătoare cu cele ardelenești, cu o adevărată sete » [71].

Întîlnirea cu lugojenii, cu Ion Vidu, animatorul creației muzicale locale [72], avea să marcheze o etapă nouă în cultivarea muzicii românești, în dezvoltarea unei școli de compoziție pe măsura talentului și hărniciei poporului român. « La plecarea din Lugoj, corul lui Musicescu intonează, în fața numerosului public venit să-i conducă pe oaspeți la gară, *Deșteaptă-te române* < . . . >, ca un frățesc avertisment, ca să fim, de-apururi trezi și frați » [73].

Întorcîndu-se cu conștiința sporită asupra importantului său turneu artistic, compozitorul declară că, după aprecierile ardelenilor, « . . . excursiunea noastră muzicală a fost untdelemn pus pe rană » [74].

Pentru cîntecele noastre, intonate la grea cumpănă, au fost lansate dese interdicții. *Deșteaptă-te române, Pe-al nostru steag, Tricolorul* și altele asemănătoare au fost judecate în instanță de stăpînirea habsburgică, odată cu vocile care le-au cîntat, cu cei care le-au difuzat. Preluate în repertoriul corurilor, cîntecele lui Musicescu sau ale lui Vidu s-au răspîndit cu repeziciune în Transilvania, unde spiritualitatea românească vibra la fiecare moment al afirmării noastre politice și naționale. Învățate la pîlpîitul lămpilor de gaz, în săli de clasă, acasă la vreun dirijor sau corist, cîntecele corurilor din provinciile românești de dincolo de Carpați, venite la frații din Transilvania, semnificau acte politice și patriotice. Un cîntec auzit în limba lor, în cuvinte și imagini strămoșești, le seca inima de dorul eliberării. Cînd « veneau ai noștri », adică corurile românești de peste munți, oamenii de curaj strigau în timpul concertului: « Trăiască România Mare ! ».

Trecînd în revistă activitatea societății corale *Doina* din Turnu-Severin, profesorul I. St. Paulian nota: « Cînd foarte puțini de la noi știau prețul, valoarea și însemnătatea legăturilor între cei stăpîniți de străini și acei din regat, cînd nimeni nu prevedea sosirea atît de repede a ceasului dreptății < . . . > care hotărî unirea tuturor românilor, *Doina* pribegea peste tot unde se auzea grai românesc și bătea inima românească și așa era de cunoscută prin sate și orașe, că cei din ele, nu concepeau vreo serbare, fără vreunul de-ai *Doinei*, căci Banatul și Ardealul erau crezul ei, iar ea apreciată și iubită de frați » [75].

Turneele corurilor venite de peste munți au ținut trează conștiința națională. Ținînd seama de condițiile vitrege ale timpurilor de atunci, intelectualii din orașe, tîrguri și sate au deschis prin societățile și reuniunile literare și muzicale, cu sau fără statut, o permanentă școală în care se cultivau tradițiile și obiceiurile, portul și cîntecele populare românești.

Acumulînd experiență, și pentru a culege roadele muncii lor, coriștii transilvăneni doresc și ei, la rîndu-le, să treacă peste munți la București, Craiova etc., unde vestea celor mai bune coruri se răspîndise atît de mult, și despre care vorbea cu respect Iosif Vulcan [76]. Turneul coral devine un factor hotărîtor în stimularea și creșterea prestigioasă a creației și mișcării corale românești pe toate meleagurile patriei.

Bucureștiul, gazdă a mesagerilor cîntecului patriotic românesc.

1 700 de femei și bărbați, de vîrste și profesiuni diferite, se întîlneau către amiaza zilei de 26 august 1906, la capătul drumului de cale ferată ce intra în Gara de Nord, ca invitați ai marelui festival coral organizat la București, în principal de D.G. Kiriac și societatea corală bucureșteană *Carmen*.

Corurile noastre din Banat și Ardeal, din Muntenia și Oltenia, din Moldova poposesc aici cu inima deschisă cîntecului înfrățirii. În fruntea acestor formații se aflau învățătorii-dirijori, compozitorii și folcloriștii noștri înaintași Iosif Velceanu, Ion Bușiția, Lucian Sepețianu, Ion Vidu, Iuliu Crișan, Ion Braga, Octavian Simition, I. St. Paulian, J. Paschil, Timotei Popovici ș.a.

Au fost cinci zile în care armoniile noastre, versurile poeților români au înflăcărat simțirea românească. 900 de cîntăreți doinesc în amfiteatrul Arenelor Romane, pe scena Teatrului Național, în ziua de 29 august; apoi toți participanții se întîlnesc într-un uriaș cor, în ziua de 30 ale aceleiași luni, cinstind în cîntece steagul societății corale *Carmen*, brodat cu litere de aur « Uniți în cuget și simțiri ». În finalul acestei întîlniri artistice naționale, întreaga asistență a ascultat corul *Carmen* interpretînd *Morarul* de D.G. Kiriac, *Plugari și meseriași* de bucovineanul Hermann Kirchner, pe versurile lui Andrei Bîrseanu [77]. Toate corurile, reunite sub conducerea lui Kiriac, au intonat apoi, acompaniate de fanfară, *Pe-al nostru*

[70] George Dima, *Corul metropolitan din Iași, la Sibiu*, în *Telegraful român* (Sibiu), 1890, nr. 78 din 25 iulie/5 august, p. 310–311.

[71] *Telegraful român*, 1890, nr. 4 din 4/21 august, p. 334.

[72] *Concertul corului metropolitan din Iași*, în *Telegraful român*, 1890, nr. 165 din 21 iulie/2 august, p. 659.

[73] *Muzica și publicul*, București, 1976, p. 85.

[74] *Ibidem*, p. 86.

[75] Pavel Ciobanu, *Corul « Doina »*, Drobeta-Turnu Severin, 1972, p. 47.

[76] Iosif Vulcan, *Corurile noastre vocale*, în *Familia* (Oradea), 1887, nr. 40 din 4/16 octombrie, p. 477.

[77] Versurile acestui cîntec au fost compuse de Andrei Bîrseanu în 2 iulie 1902, cu ocazia expoziției industriale din Sibiu. Vezi *Tribuna* (Sibiu), 1902, nr. 184 din 6/19 octombrie, p. 733.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

steag, *Tricolorul* de Ciprian Porumbescu şi *Pui de lei* de I.G. Brătianu, într-un cuvînt cîntecele independenţei şi unităţii noastre naţionale. « Pot afirma — ne scrie compozitorul Ion D. Chirescu — că din acea clipă cînd au răsunat cele 900 glasuri pe marea scenă a Arenelor Romane, ascultătorii le-au pus la inimă ‹cîntecele› şi astfel s-au răspîndit nu numai în Bucureşti, ci în toată ţara şi-n toate regiunile locuite de români » [78].

Festivalul coral bucureştean, precedat de o mare defilare în fruntea căruia se aflau junii braşoveni în pitorescul lor port, a însemnat la vremea aceea o puternică demonstraţie a artei şi simţirii româneşti, închinată ideii de independenţă şi de unitate naţională.

Întorşi acasă, de la această împrejurare ce avea ca scop unirea culturală prin cîntec a românilor din toată ţara, membrii corurilor din Orăştie, Beiuş, Sălişte, Ocna Sibiului şi corul moţilor, împreună cu Timotei Popovici, mesagerul acestor formaţii, trimit pe adresa *Carmen*-ului o panglică tricoloră, din mătase cu fir de aur, *în semn de iubire frăţească* [79]. Dealtfel, D.G. Kiriac rămîne din acel moment un prieten statornic al reuniunilor din Transilvania, cîntecele sale intrînd cu repeziciune în repertoriul acestora [80].

★

În desfăşurarea evenimentelor ce au urmat cuceririi independenţei de stat a României, transilvănenii au făcut din manifestările lor populare, din activităţile lor artistice şi de creaţie momente de adîncă trăire patriotică, de unire a forţei lor politice şi organizatorice în scopul înfăptuirii pasului următor, actul unirii din 1918.

Pe fundalul acestor evenimente naţionale, îndemnul dezvoltării cîntecelor noastre patriotice şi a artei corale a fost gîndul la unire şi independenţă, la măreţia poporului nostru în lupta sa pentru libertate. Cîntecele independenţei naţionale în Transilvania au fost cîntecele tuturor meleagurilor româneşti, independenţă naţională însemnînd o desfăşurare largă a manifestărilor de artă şi de cultură românească şi, în acelaşi timp, a naţionalităţilor conlocuitoare. Muzicienii timpului, dascălii şcolilor transilvănene au contribuit direct la realizarea unităţii patriei, au trudit cu o bărbătească dăruire la luminarea poporului român, făcînd din societăţile de cultură din toate localităţile, din reuniunile corale (printre care găsim în frunte Societatea *Astra* şi *Societatea pentru fond de teatru român)* o tribună a perspectivei noastre istorice. Pasul independenţei în Transilvania a însemnat o uriaşă chemare la fapte de cultură, la afirmarea talentului şi hărniciei poporului nostru, pe măsura istoriei sale, la înfăptuirea idealurilor tuturor oamenilor de pe pămîntul românesc.

CONSTANTIN CATRINA

[78] I.D. Chirescu, Scrisoare din 11 decembrie 1976 adresată autorului. Arhiva C. Catrina.
[79] Ibidem.
[80] *Reuniunea de cîntări « Hilaria »* (1875—1970), Oradea, 1971, p. 33—34.

ADUNAREA GENERALĂ DE LA ABRUD DIN VARA ANULUI 1900 A SOCIETĂŢII PENTRU CREAREA UNUI FOND DE TEATRU ROMÂN

Societatea pentru crearea unui fond de teatru român» a românilor din Transilvania şi Ungaria s-a constituit în zilele de 4—5 octombrie 1870, în cadrul adunării generale de la Deva, prezidată de Iosif Hodoş. Aici a fost ales ca preşedinte al Comitetului de conducere Iosif Hodoş, iar ca secretari Iosif Vulcan şi August Horşia şi s-a stabilit ca sediul comitetului să fie la Budapesta. Se poate considera că o primă etapă de activitate a Societăţii se încadrează între anii 1870—1895. Un sfert de secol de luptă entuziastă cu obiective ce se conturau din ce în ce mai clar. Începînd cu anul 1895, după mutarea sediului comitetului la Braşov, Societatea a cunoscut o nouă etapă de activitate intensă plină de însufleţire. Noul comitet de la Braşov (avînd ca preşedinte pe Iosif Vulcan, ca vicepreşedinte pe Virgil Oniţiu, iar ca secretar pe Vasile Goldiş) a dat un nou impuls Societăţii, redeşteptînd interesul publicului românesc de aici pentru acţiunile întreprinse. Forma de activitate cu cel mai larg ecou în rîndul maselor populare româneşti de aici era adunarea generală. Societatea îşi ţinea adunările generale în fiecare an în diferite centre româneşti, prilej cu care se juca teatru, se dădeau concerte, « se citeau disertaţiuni referitoare îndeosebi la chestiuni teatrale » [1] etc. Din şirul acestor adunări generale se distinge în mod deosebit cea ţinută la Abrud în vara anului 1900, care, într-o măsură mai mare decît celelalte, s-a transformat într-o adevărată sărbătoare naţională românească. Pînă la această dată Societatea pentru fond de teatru român şi-a ţinut adunările generale după cum urmează [2]: Deva (4—5 octombrie 1870); (1—2 mai 1872); Caransebeş (27—28 aprilie 1873); Oraviţa (26—27 septembrie 1874); Reşiţa (4—5 octombrie 1875);

[1] *Anuarul IV al Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1900—1901*, Braşov, 1901, p. 105.
[2] După Constantin Cuza, Maria Lambucă, *Societatea pentru crearea unui fond de teatru român*, Casa judeţeană a creaţiei populare Braşov, 1971, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lugoj (15—16 octombrie 1876); Abrud (15—16 iunie 1877); Alba Iulia (17—18 noiembrie 1878); Blaj (20—21 septembrie 1879); Sibiu (7 august 1880); Baia Mare (7—8 august 1881); Sighetul Marmației (16—17 august 1882); Lipova (6—8 august 1883); Arad (27—28 septembrie 1884); Borșa Montană (27—28 septembrie 1885); Șomcuța Mare (11—12 august 1886); Oravița (25—26 septembrie 1887); Lugoj (29—30 septembrie 1888); Caransebeș (29—30 septembrie 1889); Orșova (27—28 august 1890). Din 1890 pînă în 1895 nu s-a ținut nici o adunare generală. Au urmat apoi: Brașov (14—15 octombrie 1895); Făgăraș (27—28 septembrie 1896) Orăștie (1—2 iunie 1897); Hațeg (5—6 iunie 1898); Săliște (18—19 iulie 1899) și Abrud (22—23 iulie 1900).

Iosif Vulcan, care a luat parte la toate aceste adunări generale, mai întîi ca secretar, iar apoi ca președinte al comitetului, după desfășurarea celei de la Abrud, din 1900, nota în *Familia*: « Adunarea din Abrud a format o epocă în istoria culturii noastre naționale. Au trecut decenii de cînd spiritul public românesc nu s-a manifestat cu atîta tărie ca și aici; ba atît partea morală, cît și cea materială, a atins culmi necunoscute pînă acum în întrunirile noastre culturale » [3].

Consider, de aceea, că se cuvine să poposim mai îndelung asupra acestei adunări pentru a-i înțelege mai profund semnificațiile, atmosfera plină de caldă simțire românească.

Despre sărbătorile din Munții Apuseni din vara anului 1900 presa vremii a relatat pe larg (*Familia* din Oradea, *Tribuna* din Sibiu, *Gazeta Transilvaniei* de la Brașov, *Tribuna poporului* din Arad și altele). Toate aceste relatări sînt reproduse în *Anuarul IV al Societății pentru crearea unui fond de teatru românesc*, pe anul 1901, împreună cu rapoartele ce s-au prezentat, cuvîntările rostite și procesele-verbale luate în cadrul ședințelor. Un material bogat de care ne vom folosi în continuare.

Șirul festivităților s-ar putea spune că a început încă de vineri 20 iulie, la gara din Zlatna, cînd a sosit de la Brașov corul (aproape la patruzeci de persoane), în frunte cu dirijorul Gheorghe Dima și cu vicepreședintele Societății, Virgil Onițiu. Comitetul organizator din Zlatna le-a făcut o primire « foarte caldă » [4].

Sîmbătă, 21 iulie, la amiază a sosit la Zlatna președintele Societății, Iosif Vulcan, împreună cu secretarul, Vasile Goldiș și alți oaspeți. La gară au fost întîmpinați de un public numeros. În numele comitetului organizator de aici, protopopul Montani a rostit un discurs călduros de bun sosit. A răspuns Iosif Vulcan, de asemenea, prin cuvinte pline de căldură [5].

La Bucium, lîngă Abrud, în mijlocul satului, s-au adunat toți oamenii, în frunte cu delegații comitetului organizator din Abrud. În mijlocul drumului se înălța un arc de triumf din ramuri verzi cu inscripția ospitalieră « *Bine ați venit!* ». Răsunau aclamațiile puternice, în timp ce oaspeții coborau din trăsuri. Protopresbiterul I. Popovici din Abrud, președintele comitetului organizator, a rostit cuvinte frumoase de bun venit. Adînc emoționat, a răspuns președintele Iosif Vulcan, mulțumind pentru primirea ce li s-a făcut. Totodată a fost subliniată « însemnătatea culturală a momentului, la care privesc acum toți românii ». Curînd « convoi nesfîrșit de trăsuri, în frunte cu un banderiu de buciumani cu tricolor românesc, porni spre Abrud » [6].

Au ajuns la Abrud pe la orele 7 seara, înconjurați de o atmosferă plină de însuflețire, de entuziasm.

Cu toții s-au întîlnit la o « seară de cunoștință » în grădina Erdös, frumos împodobită, iluminată cu lampioane. Pe oaspeți i-a surprins însă în mod deosebit « mulțimea publicului adunat ». Muzica « vestitului lăutar Ghiuțiu » a cîntat minunate melodii românești [7].

Duminică dimineață (22 iulie), după slujba obișnuită de la biserică — la care și-a dat concursul corul de bărbați condus de Gheorghe Dima, dînd solemnității « un colorit artistic de o rară frumusețe » — s-a deschis Adunarea generală a Societății pentru crearea unui fond de teatru român « în aceeași biserică înțesată de lume, compusă îndeosebi de români din Munții Apuseni dar și din alte părți, pînă și din Banat ». A fost remarcată mai întîi, cu « venerațiune prezența a doi foști tribuni ai lui Iancu, d-nii Andreica și Aiudan, octogenari cu plete albe » [8]. A urmat apoi discursul de deschidere rostit de președintele Iosif Vulcan [9]. « Munții aceștia — a spus între altele vorbitorul — cu întunecoșii lor codri, au fost adăpostul tainelor sufletești ale poporului nostru. Freamătul pădurilor i-a ascuns durerea adîncă, clocotul pîraielor i-a înecat dorul neînfrînt, cîntecul privighetoarei i-a plîns în nopțile cu lună visul inimii; doina din șezători îi tîlcuia dragostea nemărginită; dansul flăcăilor și al fetelor pe pajiștea verde arăta veselia lui, iar cînd s-apropia primejdia, suna tulnicul din munte-n munte, pierzîndu-se-n zarea depărtării. Și atunci toți apocau arma să-și apere vatra » [10]. Prezentînd țelurile Societății, înfăptuirile acesteia, Iosif Vulcan a spus: « Ceea ce ne dă satisfacția cea mai strălucită și totodată răsplata cea mai prețioasă; ceea ce ne inspiră încrederea cea mai sigură în succesul biruinței noastre este: că iubirea de teatru a pătruns și în popor, țăranii noștri au început să dea reprezentații teatrale și urcă mai de multe ori scena chiar decît clasa inteligentă. Aceasta arată că întemeierea societății noastre a fost bine venită, că ea tinde a întrupa o dorință obștească și că răspunde

[3] *Anuarul IV al Societății . . .*, Brașov, 1901, p. 179.
[4] *Ibidem*, p. 166.
[5] *Ibidem* p. 166—167.
[6] *Ibidem*, p. 168.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*, p. 169.
[9] *Discurs de deschidere rostit de Iosif Vulcan la adunarea generală din Abrud a Societății pentru fond de teatru român*, în 9/22 iulie, 1900, in *Anuarul IV al Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1900—1901*, Brașov, 1901, p. 5—16.
[10] *Ibidem*, p. 12—13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

astfel la o trebuinţă adînc simţită». Preşedintele a arătat în continuare că această convingere i-a adus şi aici la Abrud. Am venit convinşi că « în acest creier al Munţilor Apuseni» vom găsi români « însufleţiţi de un ideal măreţ, fără care nu pot să trăiască; un ideal, care le dă putere, suflet, viaţă. Am venit îmbărbătaţi de credinţa că steagul nostru, pe care strălucesc cuvintele „Cultura naţională" va fi împresurat cu căldură de toţi cei ce ne sînt fraţi şi surori» [11].

După discursul de deschidere a luat cuvîntul Laurenţiu Pop, care a salutat adunarea în numele abrudenilor şi al românilor din Munţii Apuseni. Avocatul Preda a salutat adunarea în numele Asociaţiunii din Cîmpeni, iar protopopul Ciura, notarul Reuniunii femeilor române din Abrud, a exprimat felicitările acesteia. Preşedintele Iosif Vulcan a răspuns la fiecare « mulţumind pentru marea onoare ce se face Societăţii, care în mijlocul sprijinirii publicului ia un avînt din ce în ce mai mare» [12]. În continuare s-a prezentat raportul comitetului şi cel al « cassarului». Din situaţia prezentată a rezultat că pînă la venirea la Abrud Societatea dispunea de o avere de aproape 272 000 coroane [13]. S-a dat apoi citire, « depeşelor de felicitare» (vreo 20) sosite din întreaga Transilvanie şi chiar din alte părţi. În încheiere a luat cuvîntul dr. Valeriu Branişte care a prezentat lucrarea *Catharza* [14]. În introducerea lucrării, conferenţiarul a arătat că a considerat potrivit să vorbească « cu ocaziunea aceasta despre efectul ce-l exercită o parte a artei dramatice — şi anume *tragedia* — asupra sufletului omenesc şi îndeosebi să elucideze — întrucît încape între limitele modeste ale acestei conferinţe populare — aşa-zisa *Catharză* (de la grecescul Katharsis) a lui Aristotel, prin care vorbă a indicat bătrînul filozof *efectul tragediei asupra sufletului publicului ascultător*» [15].

Seara, în aceeaşi sală a hotelului *Detunata*, plină de lume pînă la refuz, corul condus de Gheorghe Dima, alături de mai mulţi solişti vocali, a prezentat un frumos concert. În cadrul concertului, împreună cu piesele clasice, la loc de cinste s-a găsit muzica populară românească. Dintre cîntecele pentru cor interpretate cu acest prilej amintim: *Păstorul*, *La mijloc de codru des*, *Fîntînă cu trei izvoare*, *Hora* şi altele. « Un concert atît de bogat, bine reuşit şi la nivel atît de înalt nu s-a mai dat în Transilvania» [16] — scria *Familia*.

Luni dimineaţa (23 iulie) s-a deschis şedinţa a doua a adunării generale a Societăţii. Cu acest prilej s-au prezentat « raporturile comisiunilor, s-a votat aprobarea comitetului şi absolutoriu cassarului» [17]. Apoi, într-o atmosferă de mare entuziasm, s-a ascultat raportul comisiei care a făcut încasări, aici în Munţii Apuseni, cu prilejul adunării generale. Referentul, protopresbiterul Petru Popovici, după ce a arătat că suma adunată e de aproape 4 300 coroane, a spus în continuare: « Această sumă s-a mărit însă în decursul adunării cu vreo 400 cor‹oane› plus 200 cor‹oane› în promisiune». S-a ajuns astfel la o sumă însemnată care a întrecut cu mult « succesul tuturor adunărilor de pînă acum», făcînd onoare « bravilor moţi» [18].

Printr-o scrisoare semnată de George Pop de Băseşti, vicarul Barbolovici şi Andrei Cosma, românii din Şimleu au invitat Societatea să-şi ţină adunarea generală în anul viitor acolo. Această invitaţie a fost acceptată « cu multă plăcere». În încheierea lucrărilor şedinţei, preşedintele Iosif Vulcan a mulţumit gazdelor « pentru ospitalitatea de model şi pentru sprijinul epocal ce Societatea a găsit în Abrud» [19].

Seara, s-a dat « prezentaţia teatrală», organizată cu acest prilej. S-au jucat *Prologul* de Iosif Vulcan şi comedia *Gărgăunii dragostei*, de acelaşi autor. Deşi interpreţii erau diletanţi, spectacolul s-a ridicat la un bun nivel artistic. « Îndeosebi a surprins publicul d‹omni›şoara Elena Adamovici, care în rolul Olimpiei din *Gărgăunii dragostei* a jucat cu atîta inteligenţă, vervă şi nuanţare, că ar fi făcut onoare oricărei artiste de profesiune. A fost o drăgălaşă apariţie şi d‹omni›şoara Octavia Stoica în rolul servitoarei Anica. Dintre bărbaţi cel mai bine a jucat d‹omnu›l George Ţinţariu. Sala plină i-a acoperit cu multe aplauze» [20].

Marţi dimineaţa (24 iulie) s-a organizat o excursie la Detunata. Cînd totul a fost gata « un lung şir de trăsuri» s-a pus în mişcare. La Bucium « la poarta de triumf, le-a ieşit înainte un banderiu de călăreţi buciumani, cel puţin o sută, cu panglici naţionale» (steagul românesc le-a fost confiscat, de data aceasta, de către jandarmi). Sus, la Bucium Şasa « convoiul s-a oprit la umbra brazilor», în faţa unei porţi triumfale de crengi verzi, purtînd inscripţia *Trăiască arta română*. Aici i-au întîmpinat « sute de inşi din popor», locuitori ai acestei comune. Corul în frunte cu Gheorghe Dima — a interpretat rînd pe rînd « cele mai frumoase compoziţii». S-a întins apoi o horă mare, la care au luat parte circa 200 de persoane. S-a jucat cu multă veselie după muzica lui Ghiuţiu. În pauze, « d‹om›ni dr. Valeriu Branişte, dr. Saftu, Ioan Scurtu ţinură poporului vorbiri însufleţitoare» [21]. Seara, s-au reîntors la Abrud.

Excursia la Cîmpeni a fost programată pentru miercuri 25 iulie. Au fost întîmpinaţi mai întîi « de un banderiu al tinerimii industriaşe din Cîmpeni». Podul peste Arieş era decorat cu ramuri de brad, iar pe jos era presărată iarbă verde. Deasupra podului se înălţa un arc de triumf cu inscripţia « *Bine aţi venit!* ». Convoiul s-a oprit, iar octogenarul tribun Aiudan a salutat Societatea în numele celor din Cîmpeni. A răspuns, mulţumind, preşe-

[11] *Ibidem*, p. 6—7.
[12] *Anuarul IV al Societăţii* . . . , Braşov, 1901, p. 169.
[13] *Ibidem*, p. 195.
[14] *Catharza* — Conferinţă populară, de Dr. Valeriu Branişte, în *Anuarul IV al Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1900—1901*, Braşov, 1901, p. 17—27.
[15] *Ibidem*, p. 17.
[16] *Ibidem*, p. 171.
[17] *Ibidem*, p. 172.
[18] *Ibidem*, p. 198.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*, p. 172—173.
[21] *Ibidem*, p. 173.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintele Iosif Vulcan. Convoiul se puse în mişcare « şi prin mijlocul aclamărilor entuziaste ale publicului, traversară strada principală şi descinseră la hotelul orăşenesc ». Excursioniştii, însoţiţi de gazde, au pornit « la plimbare-n sus pe „poduri", pe o coastă de deal cu brazi, peste Arieş ». Reamintind rolul istoric jucat de Cîmpeni, bătrînul Andreica, fost tribun al lui Iancu, care a luat parte la tot ce s-a petrecut, a evocat momente ale revoluţiei de la 1848—49.

Ziua de joi 26 iulie a fost rezervată excursiei la Roşia-Montană. S-a vizitat, cu acest prilej « mina erarială » şi « şteampurile cu abur ale unei societăţi franceze ». Aici, la Roşia-Montană, membrii Societăţii pentru fond de teatru român au cunoscut adevărata viaţă a băieşilor « ce nu ară, nu seamănă, căci n-are unde, ci cutreieră creierii munţilor, ca să scoată de acolo aur şi argint, bogăţii strălucitoare din întunericul pămîntului ». După amiază unii au plecat sus la Cetate, iar alţii au ieşit pe colina verde de lîngă şcoală « unde corul D<omnu>lui Dima a delectat publicul cu cele mai frumoase piese » [22].

După adunarea de la Abrud, Iosif Vulcan scria în *Familia*: « Primirea splendidă ce s-a făcut Societăţii, începînd din Zlatna şi pretutindeni, ospitalitatea caldă cu care am fost distinşi în toate familiile, atenţiunea şi dragostea ce ne-au împresurat la tot pasul, au produs un entuziasm care a cuprins toate inimile . . . » [23].

Răspundea, publicînd în *Tribuna* un epilog la adunarea generală, Alexandru Ciura din Abrud: « Am văzut < . . . > lacrimi strălucind în ochii fruntaşilor neamului la conferinţele naţionale, în apogeul însufleţirii — eram atunci pe băncile liceului — şi astăzi iarăşi le-am văzut în ochii d-lui Vulcan şi în ochii lamurei inteligenţei noastre, în înduioşătoarea clipă a despărţirii ». În încheiere, Alexandru Ciura spunea: « Şi dacă d<omnu>l Vulcan şi membrii comitetului, precum şi ceilalţi distinşi oaspeţi, care ne-au făcut onoarea a ne cerceta, se duc cu dulci impresii din munţii noştri, fie asiguraţi că din parte-ne nu vom uita niciodată sublimele momente etice ale adunării » [24].

IOAN CIUREA

[22] *Ibidem*, p. 176—177.
[23] *Ibidem*, p. 179.
[24] *Ibidem*, p. 182—184.

PRIMUL FILM ROMÂNESC LA ARAD: « RĂZBOIUL INDEPENDENŢEI ROMÂNE 1877-78 »

Războiul din 1877 a avut un răsunet mondial pe scena politică, iar ecourile evenimentelor istorice apar la un interval de numai cîţiva ani şi în programele spectacolelor cu proiecţii de imagini.

În luna iunie a anului 1883, la Arad sosea Teatrul Mecanic al lui Bergher din Hanovra, care prezenta spectacole cu proiecţii statice, imagini proiectate cu ajutorul aparatului denumit « cu hidrooxigen ». Bergher îşi începe reprezentaţiile la data de 10 iunie. În cadrul programului, proiectat pînă în ziua de 16 iunie, a fost prezentat şi un episod din timpul războiului pentru independenţă, cu titlul: *Bombardarea Brăilei, incendierea şi prăbuşirea caselor* [1]. Din cronica vremii desprindem: « Asaltul Brăilei este o priveliişte emoţionantă, care surprinde pe spectator » [2]. Regretăm că nu rezultă de nicăieri cîte diapozitive au fost folosite şi nici textul explicativ care însoţea proiecţia. Este demn de reţinut că, deşi trecuseră cinci ani de la război, Bergher a inclus totuşi în programul lui, atunci prezentat într-o capitală de judeţ cu populaţie românească, imagini de luptă. Interesul trezit de acest spectacol este probat şi de faptul că la ultimele sale reprezentaţii, din 22 şi 23 iulie, el şi-a luat rămas bun de la publicul arădean tot cu *Bombardarea Brăilei . . .* [3], episod proiectat în total de 9 ori.

Imagini din România apar, în Transilvania, începînd încă din anul 1905, difuzate prin jurnalele de actualităţi. Însă cel mai important moment cinematografic este marcat de primăvara anului 1913, cînd pentru prima oară rulează pe teritoriul Transilvaniei un film artistic din România, şi acesta a fost *Războiul Independenţei Române 1877—78*, film care a dat naştere la manifestări spontane de entuziasm, expresie a puternicului avînt naţional de care era însufleţită populaţia transilvăneană [4].

În Transilvania, prezentarea filmului a avut loc pentru prima oară la Arad.

În ziua de 13 aprilie 1913, apărea în ziarul *Românul* din acest oraş o primă ştire, anunţul că în zilele de 16—17—18 aprilie « va rula, pe pînza cinematografului „Urania" din Arad, filmul care reprezintă epoca eroică a armatei româneşti în războiul de la 1877, executat cu concursul armatei române şi al artiştilor Teatrului Naţional din Bucureşti . . . ». Pînă aici textul este cules cu caractere mari, după care urmează, cu litere obişnuite, pe o coloană şi jumătate, subiectul filmului. În continuare, redactorul scrie: « acesta e un film cu

[1] *Alföld*, Arad, 9 iunie 1883.
[2] *Alföld*, Arad, 16 iunie 1883.
[3] *Alföld*, Arad, 23 iulie 1883.
[4] B.T. Ripeanu, *Noi contribuţii documentare la cercetarea începuturilor filmului român*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, XVI, 1969, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deosebită importanță prin subiectul lui și frații noștri români din Arad și provincie ar trebui să vină să vadă desfășurarea pe pînză a celor mai frumoase momente de eroism românesc, care au redat României independența, în fala ei de astăzi» [5].

În ziua de 16 aprilie, cînd începe proiectarea filmului, ziarul arădean *Függetlenség* publică, sub titlul « Războiul în Balcani. Reconstrucția cinematografică a războiului turc, rus și român», o cronică în care citim: « „Urania" prezintă un film de proporții colosale. Filmul înfățișează evenimentele războiului balcanic. Studioul a înregistrat imaginile cu o cheltuială de mai multe milioane, realizînd cel mai lung dintre toate filmele de pînă acum . . . Pe afișul „Uraniei" figurează descrierea imaginilor, dar aceasta este doar enumerarea seacă a evenimentelor, care sînt animate de amănunte excitînd nervii, scene de masă importante, tablouri fixate într-un mod fără de pereche. Cu ocazia reprezentării filmului la Paris, *Le Figaro* a scris că el marchează o epocă în cinematografie, fiind o producție *amețitoare*. Regia filmului a fost semnată de Leon Popescu și el a acordat o mare atenție respectării stilului și epocii» [6]. Cinematograful a anunțat inițial pentru 2—3 zile durata reprezentațiilor și, pentru ca ele să fie cît mai accesibile publicului, prețurile biletelor s-au menținut la nivelul obișnuit.

Cronicile apărute în presa arădeană sînt de asemenea extrem de favorabile. *Aradi Közlöny*, sub titlul « Război în Balcani», scrie: « Fidelitatea, efectul de masă, reconsiderarea artistică a unui război uriaș, ce poate fi mai spectaculos decît aceasta? < . . . > În uniformă militară, conformă epocii, în regiunile cele mai frumoase ale României, nu regimente, ci divizii întregi stau față-n față. Nu sînt oamenii societății cinematografice, ci soldați veritabili, două divizii complete ale armatei române participînd la cele mai splendide jocuri ale războiului. Acest tablou este cea mai senzațională realizare de pînă acum a cinematografiei» [7].

Este demn de menționat că în timp ce filmul era programat apare în ziarul *Românul* un articol în care se pledează pentru necesitatea răspîndirii filmelor în satele românești, indicîndu-se totodată modul de rezolvare a problemei: « . . . Nu facem pe profetul în materie de educație a maselor; dar, în urma faptului că filmul *Războiul Independenței Române 1877—78*, după cum anunță ziarele noastre, cutreieră Ungaria, putem risca următorul prognostic: prin cinematograf românesc, cu subiect ca războiul independenței, piese eroice, vederi din România, unde se desfășoară viața românească etc., s-ar putea contribui mult la luminarea idealului de viață a generațiilor viitoare. Pentru scopul acesta, ar fi necesară organizarea unui capital de către societățile noastre culturale, cu tendința de a aranja spectacole cinematografice. Luptele independenței, luptele noastre electorale, gospodăria națională, invențiile moderne pe teren economic, industria comercială, toate sînt elemente cari, desfășurîndu-se pe pînză, vor da educație bună masei» [8].

În continuare, să vedem cum se ocupă ziarul *Függetlenség* de filmul românesc: « A fost astăzi un veritabil tumult care a periclitat viața la începerea fiecărei reprezentații. Niciodată pînă acum imaginile mișcătoare nu au fost vizionate de așa de mulți la Arad și niciodată un film nu a stîrnit un interes atît de mare. Fiecare membru al notabilităților din Arad a vizionat filmul. Trebuie să constatăm că acest film colosal în toate privințele merită recunoștință». Cronicarul remarcă: « . . . excelenții actori ai Teatrului Național din București produc cea mai bună creație . . . Marele film, sub forma de mozaic, prezintă cele mai impunătoare evenimente ale luptei române pentru libertate, dar, totodată, o istorioară de dragoste drăgălașă unește tablourile singulare și face unitar filmul» [9].

A doua zi, același ziar, sub titlul « Războiul în Balcani», anunță pentru a patra oară succesul senzațional al programului de la « Urania»: « Timp de trei zile înaintea fiecărui spectacol, publicul s-a bătut cu adevărat pentru bilete. Sala s-a umplut pînă la refuz și mulți încă nu au putut vedea imaginile. Aproape o sută de scrisori au sosit la „Urania", și toate conțineau aceeași rugăminte, ca filmul să mai fie menținut în program cel puțin încă o zi. Deși filmul este angajat în alte două orașe și „Urania" va plăti despăgubiri respectabile, direcția complezentă a cedat totuși dorinței publicului și l-a păstrat încă o zi în program» [10]. Menționăm că filmul a fost vizionat și de 700 de soldați ai regimentului 33 infanterie chezaro-crăiesc din Arad, în cadrul unui spectacol special. Acest eveniment este remarcabil și pentru faptul că pentru prima dată au fost duse la cinematograf trupe din garnizoana Aradului [11].

Cu ocazia ultimei zile de prezentare a filmului la Arad, în ziarul *Românul* apare următorul anunț: « Mîine sîmbătă la 19 aprilie — irevocabil ultima zi — la cererea generală va mai rula pe pînza cinematografului „Urania" din Arad filmul care reprezintă epoca eroică a armatei române în războiul de la 1877—78. Filmul acesta e de 2 000 mt. lungime și împărțit în 5 acte. Reprezentația lui durează 2 ore, o minune grandioasă a cinematografiei, 200 000 persoane au luat parte la recepția lui» [12]. Deci, după cum reiese clar din ziarele locale, filmul a avut un succes extraordinar la Arad.

Astăzi, constatăm că acest succes n-a trecut fără să lase urme. După decenii, mai sînt în Arad cetățeni care au fost spectatorii de atunci ai filmului și care își amintesc că uneori reprezentația s-a transformat într-o manifestare națională românească. Unul din acești spectatori, profesorul Ioan Lipovan, a păstrat și programul de sală, tipărit la Arad cu ocazia reprezentării filmului românesc. Pe coperta programului în limba română, citim:

[5] *Românul*, Arad, 13 aprilie 1913.
[6] *Függetlenség*, Arad, 16 aprilie 1913.
[7] *Aradi Közlöny*, Arad, 17 aprilie 1913.
[8] *Românul*, Arad, 18 aprilie 1913.
[9] *Függetlenség*, Arad, 19 aprilie 1913.
[10] *Függetlenség*, Arad, 20 aprilie 1913.
[11] *Aradi Közlöny*, Arad, 19 aprilie 1913.
[12] *Românul*, Arad, 19 aprilie 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„Urania din Arad"

INDEPENDENȚA ROMÂNIEI

(Războiul Românesc ruso-turc 1877—78)

Executat cu concursul armatei române și al artiștilor Teatrului Național din București.

Programul se compune din 16 pagini în care sînt cuprinse subiectul filmului și 13 imagini. Fusese imprimat de Tipografia Kálmán Nándor et Comp., Arad, 1913 [13]. O altă piesă muzeală rară, foarte prețioasă, este afișul cu fotografia artiștilor de la București (30—40), din 1912 [14].

Cinematograful „Urania", unde a fost proiectat filmul, era instalat în clădirea teatrului vechi, primul teatru clădit în țara noastră (1817), unde avusese loc la 27 februarie 1818 cea dintîi reprezentație teatrală susținută de elevii Școlii Pedagogice Române (Preparandia) din Arad, urmată apoi de altele, de-a lungul anilor. Tot aici au avut loc și primele spectacole ale trupelor de teatru din România (Mihail Pascaly, în 1868; Matei Millo, în 1870) și, iată, tot aici a avut loc și proiectarea primului film românesc.

Iosif Sîrbuț

[13] Programul se păstrează în Colecția Iosif Sîrbuț, din Arad.

[14] Unul din afișe se află la Muzeul Teatrului Național din București, altul în Colecția Iosif Sîrbuț, din Arad.

FILMUL «INDEPENDENȚA ROMÂNIEI» ÎN ORAȘELE TRANSILVĂNENE

Alături de spectatorii din Arad și cei din alte orașe ale Ardealului (Cluj, Brașov, Sibiu, Alba Iulia, Hunedoara, Blaj, Deva, Lugoj, Orăștie, Făgăraș și probabil că nu numai acestea [1]) au vibrat la proiectarea filmului ce glorifica eroismul ostașilor români în războiul pentru neatîrnare. Deosebit de sensibili și de receptivi la tot ceea ce însemna o afirmare a idealului național, cetățenii români ai Imperiului austro-ungar au salutat cu un entuziasm deosebit inițiativa lui Leon Popescu și Grigore Brezeanu.

Cu două luni înaintea primului tur de manivelă — ce va fi fost dat în martie 1912 —, au început să apară în presă informații referitoare la proxima producție a proaspăt constituitei societăți « Filmul de artă Leon Popescu». Preluînd prompt o știre din *Rampa* despre iminenta turnare a filmului *Independența României*, un ziar transilvănean [2] va insera la loc de cinste în coloanele sale, înaintea marilor cotidiene din București [3], comentarii despre acest eveniment cultural cu adînci semnificații patriotice. Sub titlul *Cinematografierea războiului independenței* se anunța că « o parte din artiștii Teatrului Național din București au luat inițiativa înființării unei societăți al cărei scop, lăudabil prin tendințele sale patriotice, este popularizarea în țară și străinătate a războiului pentru independență în toate fazele sale care fac dovada bravurei armatelor noastre la 1877. Societatea, compusă din d-nii C. Nottara, Soreanu, Toneanu, Ar. Demetriad, Ion și Gr. Brezeanu poartă numele de 'Societatea Leon Popescu' după numele proprietarului fostului teatru Liric care, odată cu o însemnată cotizație materială a pus la dispoziție și teatrul său unde se vor instala laboratoarele filmelor cinematografice care vor reprezenta războiul independenței noastre. Cinematografierea se va face cu concursul armatei, care a fost pusă de către ministerul de război la dispoziția acestei societăți artistice în numărul ce se va cere ca să se poată reconstitui astfel în mod serios toate fazele războiului de la 1877. E locul să adăugăm că ministerul de război în afară de concursul armatei a venit în ajutorul societății și cu o însemnată subvenție pentru a ușura astfel marile cheltuieli pe care le necesită și montarea și cinematografierea războiului de către maeștri anume aduși din Paris în acest scop. Este o inițiativă fără îndoială fericită care va face cunoscut străinătății primul film cinematografic românesc, reprezentînd una din cele mai glorioase pagini ale trecutului nostru» [4].

Difuzarea filmului la Budapesta de către casa maghiară « Apollo», către sfîrșitul anului 1912, a constituit un adevărat triumf pentru cea dintîi realizare de anvergură a tinerei cinematografii românești. Un program de sală în 16 pagini, bogat ilustrat și încărcat de elogii la adresa *Independenței României*, însoțea proiecțiile. « Reconstituirea filmată a războiului turco-româno-rus. Cea mai perfectă filmare! Cea mai mare senzație a cinematografiei! < . . . > Filmul este cea mai mare creație cinematografică prezentată pînă astăzi, mărturie a nivelului tehnicii cinematografice în progres. Are 2 000 m, < . . . > proiectați în aproximativ două ore și prezintă publicului spectator cele mai interesante și palpitante scene, cel mai miraculos spectacol creat vreodată în folosul omenirii și menit a rămîne o moștenire a cinematografiei pentru viitor» [5].

[1] Prezentarea filmului a fost atestată documentar pentru orașele Cluj, Brașov, Sibiu, Deva, Lugoj, Hunedoara, Blaj și Orăștie. Într-o notă apărută în revista *Revărsat de zori* (Lugoj, august, 1913) sînt menționate în afara unora din localitățile de mai sus și Alba Iulia și Făgărașul.

[2] *Unirea*, Blaj, 14 decembrie 1911 (a se vedea *Seara*, 30 decembrie 1911, *Adevărul*, 31 decembrie 1911, *Minerva*, 31 decembrie 1911; *Viitorul*, 31 decembrie 1911).

[3] Presa din București va scrie despre proiectul de film *Independența României* abia la sfîrșitul anului 1911, la mai bine de două săptămîni după ce ziarul *Unirea* din Blaj oferise cititorilor săi această veste.

[4] *Unirea*, Blaj, 14 decembrie 1911.

[5] Cf. I. Cionis, *Vechi publicații românești de film. Inedite Leon Popescu*, în *Caiet de Documentare Cinematografică*, 1967, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Evident, ecourile succesului budapestan al filmului au răzbătut repede în Transilvania, publicațiile locale întrecîndu-se atît în a furniza detalii privitoare la conținutul filmului [6] cît și în a oferi cititorilor lor mărturii asupra reacțiilor spectatorilor din capitala maghiară [7]. Filmul este « o bucată de cea mai mare valoare ce pînă acum nu s-a mai proiectat pe pînza întinsă din cinematografe », notează cu firesc orgoliu revista *Cosînzeana* din Orăștie [8]. Prelucrînd într-un stil foarte personal datele din menționatul program al firmei « Apollo », aceeași foaie menționează că « mii de persoane aleargă cu iuțeala cunoscută pe pînză: soldați români, ruși, turci de-a valma. Din cînd în cînd se văd tunurile greoaie cum se descarcă și parcă auzi bubuitul surd al gurilor ducătoare de moarte. Și asta așa ține două ore și jumătate. Două ore întregi și jumătate, soldați și cai aleargă în goană nebună, care, tunuri, fum și atacuri » [9]. Tot în Orăștie, o altă publicație locală, sub un titlu sugestiv — *Un cinematograf drag sufletelor românești* — anunța la rîndu-i că la « marele teatru cinematografic 'Apollo' din Pesta se arată în timpul din urmă un șir de chipuri minunate: icoana războiului din 1877, anume bravele și groaznicele lupte ale dorobanților și vînătorilor români contra cuiburilor întărite turcești, pînă a ajuns a cuceri și inima lor Plevna » [10].

Aceste vești au sensibilizat conștiințele pentru vizionarea propriu-zisă ce avea să vină. Așteptată cu îndreptățită nerăbdare *Independența României* își va începe în primăvara anului 1913 turneul prin Transilvania, orașele intrînd într-o adevărată « concurență pentru difuzarea cît mai rapidă a filmului. Cea dintîi gazdă pare să fi fost Blajul, cel care fusese și primul în a informa publicul în decembrie 1911, despre proiectele societății « Filmul de artă Leon Popescu ». Astfel, aflăm că în proaspătul cinema « Edison », inaugurat de antreprenorul Alexandru Marele în sala hotelului « Univers » din localitate, « în sîmbăta și dumineca viitoare se va oferi privitorilor în mod excepțional plăcuta ocasiune de a urmări interesantul film reproducînd scenele din războiul independenței 1877 acompaniate de muzica militară din Alba Iulia » [11].

La Hunedoara și în împrejurimi difuzarea filmului va constitui un prilej fericit de afirmare a culturii și simțirii naționale. « Românii din Hunedoara au cîștigat pentru două zile filmul războiului de neatîrnare, care va fi reprezentat la cinematograful lui George Toderaș duminică în 11 și luni în 12 mai 1913 la Hunedoara, în pavilionul hotelului 'Mercur' » [12], glăsuia un anunț în care totodată se lansa îndemnul ca « românii din Hunedoara și jur, Deva, Orăștie, Hațeg să meargă cît mai mulți la reprezentațiile din 11 și 12 mai ca să aibă o nouă întărire a mîndriei naționale » [13].

Aceeași înțelegere adîncă a misiunii educative și patriotice ce le revenea au dovedit-o susținătorii filmului din toate orașele Transilvaniei în care a rulat. La Sibiu, unde « *Războiul de la Plevna și Grivița la anul 1877* a fost înfățișat spectatorilor în zilele de 9, 10, 11 și 12 iunie 1913 stil nou » [14], s-a lansat apelul către « fiecare român care vrea să aibă o seară plăcută și plină de amintiri istorice să nu lipsească de la această ocaziune rară cînd va vedea o producție unde rolul principal îl are armata română care prin vitejia ei a cîștigat României independența de azi » [15].

Prin organizarea de spectacole pentru diferite categorii ale populației (soldați, elevi, țărani etc.) s-a asigurat o pătrundere largă a peliculei în cele mai diverse straturi sociale, făcîndu-se astfel implicit o prețioasă operă de propagandă națională. « Reprezentațiunile de astăzi și eri au atras din nou un public numeros, în majoritate românesc. La reprezentațiunile de astăzi au participat elevii mai multor școli primare din ținutul Brașovului și Branului, veniți sub conducerea învățătorilor lor. Au participat de asemenea și numeroși țărani români » [16].

La Brașov, *Independența României* a ținut afișul mai bine de o săptămînă, la sala « Reduta » (între 5 și 14 mai 1913), zilnic avînd loc cîte 4 sau 5 spectacole. Succesul triumfal al filmului i-a determinat pe organizatori să modifice și să prelungească

[6] Într-o notă din 28 decembrie 1912 intitulată *Războiul Independenței la cinematograf*, ziarul *Unirea* din Blaj, arată printre altele: « ... sînt următoarele: În pace; Patria în primejdie; La Calafat; Scena cu glonțul de tun salutat de domnitorul Carol cu cuvintele: ‚Muzica asta îmi place mie'; Plecarea în război; Tabăra de la Poiana; Trecerea Dunărei; Ostilitățile; Osman Pașa la Plevna; Luptele de la Griviță; Candiano Popescu cu vînătorii lui; Moartea lui Valter Mărăcineanu; Căderea Plevnei; Predarea lui Osman; Căpitanul Romano ș.a. ‹ ... › Ar fi tare de dorit ca acest film să se reprezinte în toate centrele românești, căci ar fi un puternic mijloc de educație națională ».

[7] În aceeași zi (28 decembrie 1912) la Brașov, *Gazeta Transilvaniei* sublinia că « *Filmul războiului independenței* a fost arătat în fața arhiducelui Iosif », care « după reprezentație și-a exprimat admirația pentru muzica horelor românești și vitejia oștenilor redată în acest film ». (28 decembrie 1912).

[8] *Cosînzeana*, 22 decembrie 1912.

[9] *Ibidem*.

[10] *Libertatea*, Orăștie, 1913, nr. 1.

[11] *Unirea*, 20 februarie 1913. Este totuși posibil ca filmul să nu fi ajuns la Blaj la datele anunțate (22 și 23 februarie) introcit în ziarul *Unirea* nu mai aflăm, așa cum ar fi fost firesc, nici un comentariu privitor la primirea sa de către publicul spectator.

[12] Cf. Ioan Andrițoiu, Vasile Găinaru și Roland Schiling, *Date privind începuturile reprezentațiilor cinematografice în orașele Alba Iulia, Orăștie, Deva, Hunedoara și împrejurimi, pînă la primul război mondial*, în *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896—1948*, București, 1971.

[13] *Ibidem*.

[14] *Foaia poporului*, Sibiu, 26 mai 1913.

[15] *Ibidem*.

[16] *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 11 mai 1913. În ziua următoare aceeași publicație va nota: *Războiul Independenței* atrage public numeros la « Urania » (« Reduta »). Sala este arhiplină mai cu seamă la reprezentațiile de la 2, 6 și 8. Așa a fost ieri, vineri, cînd fiind timp de tîrg au venit din satele noastre sute de elevi de școală, țărani, preoți și învățători să vadă minunatul film « .... » Am văzut pe mulți la reprezentații care au luat parte pentru a doua ba chiar a treia oară, semn că ceea ce le-a fost dat să vadă a întrecut așteptările ». *Gazeta Transilvaniei*, 12 mai 1913).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

programul inițial. În acest oraș, vizionările destinate publicului larg au fost precedate de o proiecție restrînsă, oferită de însuși Leon Popescu, care, aflat în trecere pe aci «a improvizat în grabă o reproducție a filmului războiului independenței în fața unui mic cerc de intelectuali brașoveni, membri ai societății teatrale» [17]. « Ședința filmică» a produs o puternică impresie asupra tuturor celor ce au avut șansa să participe. « Stăm în ajunul unor evenimente de ordin cultural-național care nu ne privesc numai pe noi cei din Brașov și Țara Bîrsei ci și pe românii din depărtări mai mari» [18], avea să declare după derularea celor aproape 2 000 metri ai peliculei unul dintre gazetarii locali, spectator al menționatei manifestări.

De o primire similară se va fi bucurat *Independența României* la Lugoj, unde bucuria privitorilor atinge iarăși cote nemaiîntîlnite [19].

Reacția generală de nețărmurită vibrație patriotică cu care a fost întîmpinat pretutindeni filmul, aportul substanțial al acestuia la « hrănirea idealului nostru de neam», l-au determinat desigur pe producătorul Leon Popescu să alcătuiască un *Memoriu pentru un program cultural cinematografic* în care un rol educativ, de importanță majoră, urmează să revină acelor opere cinematografice ce vor contribui la « cunoașterea pămîntului locuit de români, < . . . > la cunoașterea trecutului de care se leagă paginile glorioase ale neamului < . . . >. Experiența pe care am făcut-o cu filmul *Războiul pentru Independență* — conchide Leon Popescu — m-a putut încredința, din entuziasmul unanim cu care a fost primit pretutindeni în ținuturile locuite de români, cît de puternică misiune are arta cinematografului național asupra sufletului românesc» [20].

OLTEEA VASILESCU

[17] *Ibidem*, 5 mai 1913.
[18] *Ibidem*.
[19] *Revărsat de zori*, Lugoj, august, 1913.

[20] Leon Popescu, *Memoriu asupra unui program cultural cinematografic*, București, 1913.

PIESELE LUI I. L. CARAGIALE ÎN REPERTORIUL TEATRULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN (1944–1976)

Cele mai valoroase montări cu piesele lui I.L. Caragiale se integrează ca o contribuție spectacologică remarcabilă în evoluția culturii românești. Opera lui I.L.Caragiale își dovedește astfel vitalitatea și forța de stimulare creatoare în succesive momente ale artei spectacolului românesc și în direcții și programe artistice distincte. Clasicismul ei vital și activ își descoperă complexitatea în timp, fiindu-i perpetuat mesajul într-o multitudine de coduri, de modalități scenice, și credem că nu întîmplător perioada interbelică, vehiculînd deseori opinii sceptice privitoare la rezistența operei dramatice a lui Caragiale, considerată a fi depășită sau cel puțin de interes limitat, a fost totodată o perioadă în care reprezentarea ei scenică s-a menținut adesea în inerție, într-o « fidelitate» sterilă față de tradiție sau în realizări convenționale, cu «inovări» superficiale, nesemnificative — pe cînd perioada noastră, a teatrului socialist, cu memorabile viziuni spectaculare, calitativ elaborate, a cunoscut și apariții publicistice importante despre dramaturgia caragialiană, lucrări în care — fie că sînt declarate ori nu — depistăm reflexele și consecințele meditate a ceea ce numim astăzi exegeză teatrală.

Nu de mult s-a impus o nouă inițiativă în sensul investigării din numeroase unghiuri de vedere a operei lui Caragiale. Cu prilejul « Săptămînii Caragiale», organizată la sărbătorirea a 125 de ani de la nașterea acestuia, la Craiova s-a constituit și a pornit la drum un cerc de studii ce își propune pentru un viitor mai apropiat sau mai depărtat, obiective clare, de interes indiscutabil, între care — și nu între cele din urmă — realizarea de bibliografii, sondarea și valorificarea arhivelor, îmbogățirea fondurilor muzeale cu documente și materiale legate de viața și creația scriitorului, de reverberațiile sale artistice (mai ales scenice) de-a lungul vremii. Prin ceea ce oferim mai jos (ca și prin studiul anterior publicat: *Posibilitățile analizei iconografice în cercetarea spectacolelor Caragiale*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematiografie, tom 23, 1976), ne alăturăm obiectivelor precise ale cercului craiovean, susținîndu-le cu rezultatele noastre.* O cercetare cronologică desfășurată pe stagiuni asupra spectacolelor cu *piese* de I.L.Caragiale — acum realizată numai pentru teatrul românesc contemporan —, însoțită de indicații bibliografice, nu poate fi decît necesară pentru viitoarele studii consacrate universului caragialian în multitudinea formelor sale de existență scenică.

Stagiunea 1945–1946

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Național Cluj; regia: Vintilă Rădulescu; cu Petre Dragomir (jupîn Dumitrache), Dem.Constantinescu (Ipingescu), Victor Popescu (Chiriac), Nunuța Hodoș (Spiridon), Hristea Cristea (Rică Venturiano), Virginica Drăgoi (Veta), Tanța Brătășanu (Ziița).

Stagiunea 1946–1947

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul Național Cluj (19 decembrie 1946); regia: Vintilă Rădulescu; cu A. Dimitrescu, Sandu Rădulescu (Tipătescu),

* Mulțumim, pe această cale, tuturor secretariatelor literare care ne-au oferit, cu amabilitate, materialul informativ.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mihai Mateescu, Dorel Urlăţeanu (Dandanache), Nae Voicu (Trahanache), Hristea Cristea (Farfuridi), S.Iamandi (Brînzovenescu), Ion Tîlvan (Caţavencu), V.Potcoavă (Pristanda), Petre Dragomir (un cetăţean turmentat), Viorica Dimitriu (Zoe)

Stagiunea 1947—1948

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Muncitoresc « Valea Jiului » — Petroşani, (prem. 11 septembrie 1947); regia Dem.Stănescu. *NĂPASTA*, Teatrul Muncitoresc « Valea Jiului » — Petroşani (prem. 11 septembrie 1947), regia: Dem. Stănescu; cu Clara Ionescu (Anca), Dem.Stănescu (Dragomir), Vasile Constantinescu (Ion)

Bibl.: C. Pascu, M. Munteanu, *Teatrul în Valea Jiului*, Petroşani, 1968, p.47, 50.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatru Naţional Cluj (23 octombrie 1948); regia: Vintilă Rădulescu, reluare cu modificări: Toma Dimitriu (Tip.), Anton Dimitrescu (F.), Ion Fărăianu (B.), Gh.Aurelian (C.), Petre Dragomir (Pr.), Hristea Cristea (cet.), Veturia Duşa Pop (Z).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Craiova (25 martie 1949), regia: Marin Iorda; cu Geo Barton, C.Neacşu (Tip.), C.Rădulescu G.Popa-Mijea (D.), Remus Comăneanu (Tr.), Virgil Florescu (F.), C.Botez (B.), Manu Nedeianu (C.), Ion Marinescu (I.), Petre Iliescu (P.), Mihail Balaban (Pr.), Ovidiu Rocoş (cet.), Alexandra Balaban (Z.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Iaşi (24 februarie 1949); regia Nicolae Moldovanu;

Fig. 1. — Scenă din *O scrisoare pierdută*, Teatrul Naţional « I.L. Caragiale » din Bucureşti, stagiunea 1948—1949; cu Ion Finteşteanu (Brinzovenescu), Al. Giugaru (Trahanache), N. Brancomir (Farfuridi).

Stagiunea 1948—1949

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Bucureşti (17 septembrie 1948); regia Sică Alexandrescu; cu Al.Critico (Tip.), Tadu Beligan, Gr. Vasiliu Birlic, Ion Manu, (D), Al.Giugaru (Tr.), Ion Finteşteanu (F.), Mircea Constantinescu, N.Brancomir (B.), Niki Atanasiu (C.), Nicolae Săvulescu (Ionescu), P.Pătraşcu (Popescu), Marcel Anghelescu (Pr.), Costache Antoniu (cet.), Elvira Godeanu, Aglae Metaxa (Z.), M.Cojan (un fecior).

Bibl.: *Scînteia*, nr. 1 233, 1948; *Contemporanul*, nr.102, 10 septembrie 1948; *Flacăra*, nr.39, 24 septembrie şi nr.41, 10 octombrie 1948.

scenografia: Adalbert Wilke; cu Ion Schimbinschi (Tip.), Remus Ionaşcu (D.), M.Grosariu (Tr.), Miluţă Gheorghiu (F.), A.Radvanschi (B.), Şt.Dăncinescu (C.), C.Cadeschi (Pr.), N.Şubă (cet.), Eugenia Protopopescu (Z.)

Bibl.: *Lupta Moldovei*, 21 februarie şi 2 martie 1949; *Opinia*, 22 şi 27 februarie 1949.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Arad (prem. 27 noiembrie 1948); regia: Lascăr Sebastian; scenografia: Adalbert Wilke; cu Dinu Gherasim (Tip.), Nicu Antoniu (D.), Aurel Decu (Tr.), Ion Giurgiuveanu, Alex.Marius (F.), Ion Negoescu-Mandiuc, Iulian Bradu (B.), Romeo Lăzărescu (C.),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Zaharia Volbea (I.), Virgil Fătu (P.), Mişu Vladimir, George Podhorschi (Pr.), Şt. Ciubotăraşu, Bebe Banu (cet.), Florica Demion (Z.),

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul Poporului Petroşani (prem. 8 octombrie 1948); regia Val Mugur; scenografia Th.Kiriacoff; cu R.Colberti (Tip.), P.Asan (D.), N.N.Matei (Tr.), Romulus Neacşu (F.), Jean Mărgăritescu (B.), Ilie Cernea (C.), Sandu Sticlaru (Pr.), Lică Rădulescu (cet.), Lily Urseanu (Z.)

Bibl.: C.Pascu, M.Munteanu, *Teatru în Valea Jiului*, Petroşani, 1968, pp. 55,56.

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Ploieşti (prem.7 aprilie 1949); regia N.Kiriţescu, scenografia Sorin Popa; cu Zephi Alşec (Tip.), I.Negoescu (D.), Eugen Obreja (Tr),), Gigi Ionescu (F.), Gigi Iordănescu (B.), Vasile Haşieganu (C.), Grigore Dimitriu (Pr.) Dem. Columbeanu (cet.), Maria Magda (Z.).

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Reşiţa (prem. 2 iulie 1949), regia Sică Alexandrescu.

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Turda (prem. 16 octombrie 1948); regia Nello Bucevski, scenografia Th.Kiriacoff; cu Valentin Avrigeanu (Tip.), Ion Iliescu (D.), Ion Lorentz (Tr.), Alex. Şerban (F.), Petre Felezeu (B.), Gh. Aurelian (de la Teatrul Naţional Cluj N pcc) (C.), Ion Marinescu (Pr.), George Damian (cet.), Maria Severineanu(Z.).

Stagiunea 1949—1950

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Naţional Bucureşti (15 septembrie 1949); regia: Sică Alexandrescu; cu Al.Giugaru, Cezar Rovinţescu (jupîn Dumitrache), Marcel Anghelescu, Mircea Constantinescu, A. Ionescu-Ghibericon (Ipingescu), Niki Atanasiu, N.Făgădaru (Chiriac), C.Dinescu, Ion Ciprian (Spiridon), Radu Beligan, Gr. Vasiliu Birlic (Rică Venturiano), Silvia Dumitrescu, Maria Voluntaru (Veta), Eugenia Popovici, Victoria Mierlescu, Victoria Corciov (Ziţa).

Bibl.: *Flacăra*, nr. 37, 17 septembrie şi nr.38, 24 septembrie 1949; *Contemporanul*, nr. 158, 14 octombrie 1949.

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Brăila (prem. 7 decembrie 1949); regia: V.Bumbeşti; cu Al.Critico (Tip.), Ion Aurel Manolescu (D.), Teodor Păunescu (Tr.), Virgil Vasilescu (F.), Eftimie Ştefanu (B.), Titu Vedea (C.), Titi Petrescu (I). Ş.Mihăilescu-Brăila (P.), Jean Reder (Pr.), Gh. Popa Nicola (cet.), Florica Demion (Z).

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul Maghiar de Stat Cluj (5 aprilie 1950); regia: Száva Mihály; decoruri: Szakacs György; costume: Szopos Klara.

Bibl.: *Vilagossag*, 5 şi 15 aprilie 1950; *Igazsag*, 5 aprilie 1950; *Ujút*, 14 aprilie 1950; *Utunk*, 29 aprilie 1950.

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Sibiu (prem. 9 decembrie 1949); regia: Radu Stanca; scenografia: Olga Muţiu; cu George Gridănuşu (Tip.), Vasile Bojescu (D.), N.N.Matei (Tr.), Richard Rang (F.), Constantin Th.Stănescu (B.), Mircea Axente (C.), Avram Besoiu (I.), Nicu Niculescu (P.), Vasile Brezeanu (Pr.), Constantin Mandi (cet.), Victoria Medeea (Z).

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Timişoara (prem. 20 septembrie 1949); regia : Dem. Moruzan, Emil Josan; scenografia: G.Toth; cu Ion Isaia, V.Constantinescu, Dinu Gherasim (Tip.) Gr. Chiriţescu (D.), Vladimir Nani, Remus Comăneanu (de la Teatrul Naţional Craiova) (Tr.), Ştefan Mării (F.), Dan Radu Ionescu (B.) Dem.Moruzan (C.), G. Popa Mija, Dimitrie Mugur (Pr.), Victor Popescu (cet.), Coca Ionescu (Z).

Bibl.: *Flacăra*, 9 septembrie 1949; *Luptătorul bănăţean*, 18 şi 25 septembrie 1949.

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul Maghiar de Stat Tg.Mureş; regia: Kovacs György, Szabo Ernö Tompa Miklos; scenografia Háry Lajos; cu Delly Ferenc, Lantos Bela, Tamas Ferenc (Tip.) Varadi Rudolf, Varga József (D.), Borovszky Oszkár (Tr.), Szabo Ernö (F.) Constantin Anatol, Varga Iózsef (B.), Kovacs György, Lohînszky Lorand (C.), Kiss Lászlo (Pr.), Andrási Marton(cet.), Hamvay Lucy (Z.).

Stagiunea 1950—1951

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; reluarea cu modificări: C.Bărbulescu (Tip.), I.Ulmeni (Tr.), C.Morţun (B.), N.Săvulescu (cet.), Eugenia Zaharia (Z.).

(16 octombrie 1950 — 500 de spectacole cu *O scrisoare pierdută* de la prima sa reprezentare la Teatrul Naţional Bucureşti).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional din Bucureşti (20 aprilie 1951); regia: Sică Alexandrescu; cu Niki Atanasiu (Girimea), Al. Giugaru (Pampon), Gr. Vasiliu-Birlic (Mache Razachescu), Radu Beligan (un catindat), Marcel Anghelescu (Iordache), I.Horaţiu (un ipistat), Cella Dima (Didina Mazu), Maria Voluntaru, Carmen Stănescu (Miţa Baston), Ilie Frimu (un chelner), Getta Cristescu (o mască).

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Naţional Cluj (17 august 1950); regia: Vintilă Rădulescu; scenografia: Ion Eminet; cu Nae Voicu (D.), Hristea Cristea (I.), Dominic Stanca (C.), Ionel Banu (S.), Victor Moldovan (R.V.), Lili Munteanu — Budu (V.) ,Liana Simionescu (Z.).

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Naţional Craiova (17 decembrie 1950); regia: I Remus Comăneanu, II Ovidiu Rocoş; scenografia: Al. Caramanlău cu R. Comăneanu (D.), Ovidiu Rocoş (I.), C.Neacşu (C.), Minerva D.Aureliu (S.), D. Aureliu (R.V.), Madeleine Nedeianu (V.), II Virgil Bădescu (D.), Ovidiu Rocoş (I.), Ion Anghelescu Moreni (C.), Minerva D.Aureliu (S.), Tudor Vişan (R.V.), Aurelia Teodorescu (V.), Florica Nicolescu (Z.)

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Naţional Iaşi; regia: N.Al.Toscani; scenografia: Mihai Stamate; cu M.Grosariu, N.Şubă (D.), C.Cadeschi, Remus Ionaşcu (I.), Virgil Fătu, Ştefan Alexandrescu (C.), Aurelia Tîmbu (S.), Ştefan Dăncinescu,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gh. Macovei (R.V.), Eugenia Protopopescu, Elena Foca (V.), Rela Ghiţescu, Virginica Bălănescu (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Arad (prem. 8 decembrie 1950); regia: Alex.Marius; scenografia: Adalbert Wilke; cu Aurel Decu (D.), Nicu Antoniu (I.), Ricardo Colberti (C.), Al.Dumitru (I.), George Didilescu (R.V.), Elena Bodi (V.), Viorica Arghir, Viorica Oancea (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Braşov; regia: Lascăr Sebastian; scenografia: Grigore Zincovschi; cu Mişu Fotino (D.), Cotty Hociung, Teofil Caliman (I.), Marius Pepino (C.), Vally Voiculescu (S.), Mihai Fotino, Al. Rîpeanu (R.V.), Eugenia Petrescu (V.), Elena Stescu (Z.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Constanţa (prem. 2 mai 1951); regia: N. Kiriţescu; scenografia: Traian Cornescu; cu Emil Iencec (Tip.), Constantin Morţun, Romeo Profit (D.), Cristian Niculescu (Tr.), Ion Focşăneanu, Jean Ionescu (F.), Nelu Manolescu (B.), Eugen Stoicescu (C.), Costel Rădulescu (I.), Aurel Ionescu (P.), Mitică Moraru (Pr.), Mişu Bejan (cet.), Maria Antonova, Elena Zaharini (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Petroşani (prem. 3 februarie 1951); regia: Val Mugur; scenografia: Raul Negru; cu Lică Rădulescu (D.), Ion Stănescu (I), Tinel Atanasiu (C.), Yolanda Copăceanu (S.) Ion Giurgiuveanu (R.V.), Catuşa Elvas, Maria Iordache (V.), Fifi Grazziani, Eugenia Voicu (Z.).

Bibl.: C.Pascu, M.Munteanu, *Teatrul în Valea Jiului*, Petroşani, 1968, p. 73.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Piteşti (prem. 26 octombrie 1950); regia: Nello Bucevski; scenografia: Ion Anestin; cu Cezar Teodoru, Panait Constantinescu (D.), Iancu Economu, Constantin Petripop (I.), Bebe Banu, Gh. Stănescu (C.), Elefterie Mihalache (S.) Cristian Şerbănescu, Eugen Cassian (R.V.), Ecaterina Georgescu (V.), Mimi Creţulescu, Suzy Lupceanu (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Ploieşti (prem. 29 noiembrie 1950); regia: Traian Ciuculescu; scenografia: Iosif Popp, N.Bartan; cu Eugen Obreja (D.), Mihai Mereuţă (I.) Zephi Alşec (C.), Vasile Slivineanu (S.), Ion Marinescu (R.V.), Lulu Savu (V.), Virginia Veber (Z).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Reşiţa (prem. 20 ianuarie 1951), regia: Gh. Stanciu; scenografia: Victor Mihăiescu.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Sibiu (prem. 14 septembrie 1950); regia: Radu Stanca; scenografia: Nicolae Lebas; cu N.N.Matei (D.), Vasile Brezeanu (I.), George Gridănuşu (C.). Ligia Bossie-Andrei (S.), Richard Rang (R.V.), Maud Mary (V.), Eugenia Dimitriu (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Timişoara (prem. 23 decembrie 1950); regia: Dem.Moruzan; scenografia: C.Rîpeanu; cu Nicolae Popa, Gh. Damian (D.), Victor Popescu, Pavel Crişan (I.), Vasile Constantinescu Radu Avram (C.), Ion Olaru (S.), Ştefan Mării (R.V.), Viorica Ştirbeţiu, Elena Rădulescu (V.), Jeny Oancea (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Turda (prem. 18 februarie 1951); regia: Ştefan Petrescu; scenografia: Ion Petruş; cu Alex. Şerban Gh. Damian (D.), Petre Felezeu (I.), Valentin Avrigeanu (C.), Simion Hetea (S.), Alex. Bratu, Traian Dragoş (R.V.), Maria Maximilian (V.), Lili Pop-Ciumber (Z.).

Stagiunea 1951—1952

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; reluare cu modificări: Niki Atanasiu (Tip.), Gr. Vasiliu-Birlic (B.), Ion Talianu (C.).

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Naţional Bucureşti (4 februarie 1952); regia Sică Alexandrescu; cu G.Timică (Leonida) Sonia Cluceru (Efimiţa), Eugenia Bamée (Safta) (la 10 februarie, cu prilejul aniversării a 100 de ani de la naşterea dramaturgului, sînt prezentate la Teatrul Naţional Bucureşti: *Conu Leonida faţă cu reacţiunea, O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, O scrisoare pierdută)*.

Bibl.: *Contemporanul*, nr. 5, 1 februarie 1952.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional Cluj (1 noiembrie 1951); regia: Marius Oniceanu; decoruri: Mircea Matcaboji, costume: Eliza Urcan; cu Sandu Rădulescu (G.), Dem. Constantinescu (P.), Petre Dragomir (M.R.), Dorel Urlăţeanu (cat.), Victor Moldovan (I,) Nae Botta (ip.), Rodica Barbu Daminescu (D.), Veturia Duşa (M.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Craiova; regia: Alex.Braun; scenografia: A.Caramanlău; cu G. Mărutză (Tip.), Mircea Hodîrcă (D.), Remus Comănescu (Tr.), D.Aureliu (F.), C.Botez (B.), Manu Nedeianu (C.), Ovidiu Rocoş (Pr.), Costică Ionescu (cet.), Geta Tudorache Mărutză, Aurelia Teodorescu (Z.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Bacău (prem. 5 martie 1952); regia: Lucia Demetrius; scenografia: Ştefan Georgescu; cu Const. Vurtejanu (G.), Ion Niculescu-Brună (P.), Costin Cristel (M.R.), Mircea Isăcescu (cet.), Florin Gheuca (I.), Iacob Laurian (ip.), Dora Vurtejanu (D.), Olly Eftimiu (M.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Braşov; regia: Nicolae Moldovanu; scenografia: Cristina Serion; cu Marius Pepino (Tip.), Mihai Fotino (D.), Mişu Fotino (Tr.), G.Podhorschi (F.), Alexei Onica (B.), Cotty Hociung (C.), Savu Rahoveanu (Pr.), Andrei Armancu (cet.), Eugenia Petrescu (Z.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Brăila; regia: Lascăr Sebastian; scenografia: Mihail Gavrilov; cu Ştefan Iordănescu (D.), S. Mihăilescu-Brăila (I.), Titu Vedea (C.), Vasile Hariton (S.), Eftiemie Ştefanu (R.V.), Catuşa Elvas (V.), Pia Micluţia (Z.).

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giuleşti (prem., 6 aprilie 1952); regia Horea Popescu; scenografia F.Dumitriu, N.Teodoru; cu Carol Kron (L.), Victoria Medeea (E.), Ileana Codarcea (S.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Maghiar de Stat Cluj (27 octombrie 1951); regia: Szigyártó Sàndor; decoruri: Szakacs György, costume: Szopos Klara.

Bibl.: Villagossag, 20 decembrie 1951 şi 21 ianuarie 1952; *Igazsag*, 24 ianuarie 1952; *Utunk* 19 februarie 1952.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Constanţa (prem. 29 decembrie 1951); regia: N.Kiriţescu; scenografia: Constantin Rîpeanu; cu G.Damian (D.), M.Bejan (I.), Costel Rădulescu (C.), G. Manea (S.), Toma Caragiu (R.V.), Maria Voluntaru (V.), Elena Zaharini (Z.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Piteşti (prem. 3 martie 1952); regia Ion Deloreanu; scenografia: Ion Anestin; cu Cezar Teodoru (G.), Iancu Economu (P.), Cristian Şerbănescu (M.R.), Emil Ciogolea (cat.), Gh. Papanicola (I.), Sabin Marian (ip), Suzi Lupceanu (D.), Lili Ciumber (M.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ. Teatrul de Stat Ploieşti; regia Traian Ciuculescu; scenografia: Iosif Popp, N.Bartan; cu Zephi Alşec (Tip.), Pan Teodoru, Ion Marinescu (D.), Eugen Obreja (Tr.), Ion Bănceanu, George Boiangiu (F.), Vasile Slivineanu (B.), N.Vulpescu, Ricardo Colberti (C.), Mihail Balaban (Pr.), Mihai Mereuţă (cet.), Lulu Savu (Z.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Oradea, secţia maghiară (prem. 20 octombrie 1951); regia: Grof Lászlo; scenografia: Kudelasz Károly, Völgyesi Andras; cu Gulácsy Albert (Tip.), Cseke Sandor (D.), Iházs Aladár (Tr.), Grof Lászlo, Bartos Ede (F.); Balogh Lászlo (B), Gabor Iószef (C.), Sugár Jenö (Pr.), Salti Miklos (cet.), Dukász Anna (Z.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Petroşani (22 septembrie 1951); regia: Val Mugur; scenografia: D.Botoşescu; cu Virgil Florescu (G.), Ion Giurgiuveanu (P.), Ion Stănescu (M.R.), Valeriu Donca (cat.), Gh. Dumbrăveanu (I.), Jean Tomescu (ip.), Silvia Brădescu (D.), Yolanda Copăceanu (M.).

Bibl.: C.Pascu, M.Munteanu, *Teatrul în Valea Jiului*, Petroşani, 1968, p.75.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Maghiar de Stat Sf. Gheorghe, (prem. 2 februarie 1952); regia şi scenografia: Deési Jenö; cu Deési Jenö, Mathé Istvan (D.), Darvas Deszö, Berkó György (I.), Kisály Iozsef, Forrai Ferenc (C.), Botka László, Lelkes Gábor (S.), Vadász Zoltan, Lavetta Károly (R.V.), Kárpáthi Maja, Hagyessi Magda (V.), Szirmai Gabi, Tompa Magda (Z.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Turda (prem. 12 decembrie 1951); regia: Vintilă Rădulescu; cu Valentin Avrigeanu, M.Constantinescu (G.), Petre Felezeu (P.), Victor Negoescu (M.R.), Gheorghe Radu (cat.), Avram Besoiu (I.), Al.Şerban (ip.), Lia Cărbunescu (D.), Haricleea Narly (M.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ. Teatrul de Stat Turda (pem. 26 ianuarie 1952); regia: Vintilă Rădulescu; scernografia: Ileana Hodiş; cu Ion Lupu (Tip.), Anghel Bratu (D.), Ion Lorentz (Tr.), Avram Besoiu (F.), Simion Hetea (B.), Valentin Avrigeanu (C.), Alex. Ilea (Pr.), Gh. Radu (cet.), Lia Cărbunescu (Z.).

Stagiunea 1952—1953

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Baia Mare (prem. 20 martie 1953); regia: Iancu Economu,; scenografia: Ion Eminet; cu Ricardo Colberti (G.), Iancu Economu (P.), Victor Negoescu (M.R.), Ion Uţă (cat.), Ion Siminie (I.), Jean Revo (ip.), Vera Taco (D.), Lulu Savu (M.).

Stagiunea 1953—1954

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Iaşi; reluare cu modificări: Şt. Dăncinescu, Ion Lascăr (C.), Eugenia Protopopescu, Carmen Barbu (Z.).

Bibl.: Flacăra Iaşului, 6 aprilie 1954.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Baia Mare (prem. 22 mai 1954) regia: Iancu Economu; decoruri: Eliza Urcan, costume: Ludovic Slevenschi; cu Iancu Economu (D.), Victor Negoescu (I.), Ricardo Colberti (C.), Stela Cosmuţă (S.), Ion Siminie (R.V.), Vera Taco (V.), Eugenia Gheorghian (Z.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Braşov: regia Ion Simionescu; scenografia: Cristina Serion; cu Emil Siritinovici (G.), Ştefan Alexandrescu (P.), Andrei Armancu (M.R.), Const. Săsăreanu (I.), Teofil Căliman (ip.), Elena Zaharini (D.), Eugenia Eftimie Petrescu (M.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Ploieşti (25 septembrie 1953); regia Al.Braun; scenografia: N.Bartan; reluare cu modificări: Cristian Niculescu, Eugen Obreja, Niculae Popa (D.), M.Mereuţă (I.), Tudor Popescu (C.), V.Slivineanu (S.), Eugen Cassian (R.V.), Ana Niculescu (V.), Eleonora Şerban (Z.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Sibiu (prem. 14 iunie 1954); regia: Cezar Teodoru; scenografia: Nicolae Barcan; cu George Gridănuşu, G. Păunescu (G.), Tony Dumitrescu (P.), Constantin Mandi (M.R.), Mircea Hîndoreanu (cat.), George Georgescu (I.), George Filip (ip.), Eugenia Barcan (D.), Angela Costache-Lagara, Haricleea Narly (M.).

Stagiunea 1954—1955

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Arad (prem. 26 noiembrie 1954); regia: Cornel Zdrehuş; scenografia: Adalbert Wilke; cu Nicu Antoniu (L.), Elena Drăgoi (E.), Victoria Neamţu (S.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Ploieşti, regia: Traian Ciuculescu; scenografia: Gh. Toma; reluare cu modificări: St. Chivu, Claudia Popescu (S.), Toma Caragiu (R.V.), Joujou Pavelescu (Z.).

Stagiunea 1955—1956

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; reluare cu modificări: C.Bărbulescu (Tip.), R.Beligan (D.), Gr.Vasiliu-Birlic (B.), Niki Atanasiu (C.), Cella Dima (Z.);

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(la 22 iunie 1956, spectacolul este prezentat la Teatrul Naţiunilor din Paris).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Bacău (prem. 10 decembrie 1955); regia: Victor Bumbeşti; scenografia: Raul Negru; cu Valeriu Pascu (Tip.), C. Vurtejan (D.), Ion Niculescu-Brună (Tr.), Virgiliu Florescu (F.), Florin Ghenca (B.), Ion Giurgiuveanu (C.), Eugen Antohi (I.), Ion Mihăilescu (P.), Ion Stănescu (Pr.), Mircea Isăcescu (cet.), Lili Urseanu, Liliana Rusu (Z.).

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Baia Mare (prem. 4 martie 1956) regia: Petre Meglei; scenografia: Ion Eminet, L. Slevenschi; cu Iancu Economu (L.), Vera Taco (E.), Coca Andronescu (S.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Oradea, secţia română (prem. 26 noiembrie 1955); regia: Corneliu Zdrehuş; scenografia: Carol Kudelasz; cu Valentin Avrigeanu (Tip.), George Tomescu (D.), Aurel Decu (Tr.), Ion Vîlcu (F.), Gheorghe V.Gheorghe (B.), Constantin Simionescu (C.), Al.Fierăscu (I.), Eugen Ţugulea (P.), Mişu Vladimir (Pr.), Grig Schiţcu (cet.), Lulu Popescu (Z.).
Bibl.: Crişana, 30 noiembrie 1955; *Steaua*, nr.1, 1956.

Stagiunea 1956—1957

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Iaşi (26 ianuarie 1957); regia: Dumitru Gheorghiu; scenografia: Mihai Stamate; reluare cu modificări.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Brăila; regia: Aurelia Marcu; cu Nicolae Leonte (L.), Aneta Anastasiu (E.), Lucica Zorini (S.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Galaţi (prem. 24 februarie, 1957); regia: Valeriu Moisescu; scenografia: Ştefan Hablinski; cu Ricardo Colberti (G.), Călin Botez (P.), Mihai Pălădescu (M.R.), Dumitru Dunea (cat)., Ştefan Bănică (I.), Grigore Pogonat (ip.), Ileana Focşa (D.), Gina Patrichi (M.).
Bibl.: Flacăra Iaşului, 14 aprilie 1957.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Maghiar de Stat Cluj (25 mai 1957); regia: Sigyártó Sandor; scenografia: Halay Hajnal.

Stagiunea 1957—1958

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Baia Mare (prem. 20 februarie 1958); regia: Ştefan Iordănescu; scenografia: Adela Bruss-Goosch; cu Costin Iliescu (Tip.), Ion Siminie (D.), Aurel Decu (Tr.), Vladimir Jurăscu (F.), Vasile Fanea (B.) Ştefan Iordănescu (C.), George Bossun (Pr.), Vasile Grădinaru (cet.), Lulu Savu (Z.).

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Reşiţa (prem. 2 februarie 1958); regia: Ştefan Petrescu; scenografia Victor Mihăiescu; cu Ştefan Petrescu (L.), Ninon Florescu (E.), Amarilli Avram (S.).

NĂPASTA, Teatrul de Stat Reşiţa (prem. 2 februarie 1958); regia: Ştefan Petrescu; scenografia: Victor Mihăiescu; cu Lucia Georgian (A.), Ion Dumitrescu (D.), Gheorghe Jurca (I.), Andrei Ionescu (G.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Timişoara (prem. 21 februarie 1958) regia: Victor Popescu; scenografia: Virgil Miloia; cu Cristian Pîrvulescu, Victor Popescu (G.), George Lungoci (P.), Daniel Petrescu (M.R.), Dinu Cezar, Sică Stănescu, Radu Coriolan (cat.), Gh. Boiangiu (I), Radu Coriolan, Sever Cîmpeanu (Ip,), Emilia Mihai (D.), Coca Ionescu (M.).

Stagiunea 1958—1959

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Cluj (26 martie 1959); regia: Ion Dinescu; decoruri : T. Th. Ciupe, costume: Edith Schranz; cu Titus Croitoru, Marin Aurelian (Tip.), Cornel Sava, Ion Fărăianu (D.), Nicolae Voicu (Tr.), Alex. Marius (F.), Nae Botta (B.), Sandu Rădulescu (C.), George Gherasim (Pr.), Gh. Damian (cet.), Rodica Daminescu (Z.).
Bibl.: Teatrul, nr. 6, iunie 1959.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Craiova (24 ianuarie 1959); regia: Remus Comăneanu; scenografia: Al. Caramanlău; reluare cu modificări: Ştefan Moisescu (Tip.), Aristide Teică (D.) Amza Pellea (F.), Tudor Vişan (B.) Angela Bîrsan (Z.).
Bibl.: Teatrul, nr. 6, iunie 1959.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Bîrlad (prem. 12 martie 1959); regia: Nicolae Moldovan; scenografia: Gh. Matei; cu Cezar Florian (Tip.) Mircea Cuberschi (D.) Ştefan Tivodaru (F.), Alex. Mereuţă (B.), George Gheorghiu (Pr.), Ştefan Cîţu (cet.), Mimi Creţulescu (Z.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Brăila (4 aprilie 1959); scenografia Mihai Gavrilov; cu D.Pîslaru (Tip.), Iulian Bradu, Anghel Deac (D.), Aurel Decu (Tr.), Petre Simionescu (F.), Eftimie Ştefanu (B.), Toni Dimitrescu, Constantin Săsăreanu (C.), Viorel Brînzaş (I.), Eugen Popescu (P.), Nae Nicolae, Ion Anghelescu (Pr.), Gheorghe Gheorghiu (cet.), Maria Magda (Z.), Nicolae Budescu (f.).
Bibl.: Înainte, Brăila, nr.4485, 10 mai 1959.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Constanţa (prem. 4 februarie 1959); regia: Val Mugur; scenografia: Tatiana Manolescu-Uleu; cu Constantin Morţun (L.), Lucia Georgescu-Szabo (E.), Valentina Bucur (S.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Timişoara (22 noiembrie 1958); regia: Horea Popescu; scenografia: Virgil Miloia; cu Dinu Gherasim (Tip.), Dem Moruzan (D.), Al.Economu (Tr.), Radu Avram (F.), Ion Olaru (B.), Eugen Tănase (C.), Victor Popescu (Pr.), Gh.Stoian, Vasile Cosma (cet.), Lulu Popescu, Coca Ionescu (Z.).
Bibl.: Tribuna, 27 decembrie 1958; *Scrisul bănăţean*, nr. 1 1959; *Teatrul*, nr.6, iunie 1959.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul German de Stat Timişoara (prem. 9 ianuarie 1959); regia: Ottmar Strasser; cu Rudolf Krauser (G.), Hans Mokka (P.), Ottmar Strasser (M.R.), Alexander Ternovits (cat,), Otto Grassl (I.), Iulius Vollmer (ip.), Alice Szabo (D.), Hella Sessler (M.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Maghiar de Stat Timişoara (prem. 9 aprilie 1959); scenografia: Elena Buzdugan; cu Kriszàn Andràs (D.), Lukàks Ede (I.), Varga Vilmos (C.), Kiss Albert (S.), Laszlo Gyula (R.V.), Székely Rozsa (V.), Kasnya Ilonka (Z.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Turda (30 septembrie 1958); regia: Vintilă Rădulescu; scenografia: Mihai Nemeş; cu Ion Lupu (Tip.), Ionel Banu (D.), Ion Lorentz (Tr.), Cazimir Tănase (F.), Constantin Miron (B.), Avram Besoiu (C.), Eugen Ursache (Pr.), Gheorghe Radu (cet.), Puica Sterian (Z.).

Stagiunea 1959—1960

NĂPASTA, Teatrul Naţional Bucureşti (24 octombrie 1959); scenografia: M. Tofan; cu Irina Răchiţeanu, Marieta Anca (A.), Toma Dimitriu (D.), Emil Botta (I.), Emil Liptac (G.). Georgescu; cu Liliana Rusu, Lori Cambos (A) Ion Giurgiuveanu (D.), Ion Niculescu-Brună (I.), Vasile Haşieganu (G.).

Bibl.: *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1960.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul « Mihai Eminescu » Botoşani (prem. 5 septembrie 1959); regia: Al. Finţi, George Rafael; cu Corneliu Revent (L.), Smaranda Manoliu (E.), Adela Mărculescu (S.).

Bibl.: Zori noi, Suceava, nr. 3963, 21 octombrie 1959.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul « Mihai Eminescu », Botoşani (prem. 5 septembrie 1959); regia: Al.Finţi, George Rafael; cu Ion Dichiseanu (D.), Corneliu Revent (I.), Sergiu Tudose (C.), Smaranda Manoliu (S.), R.Stănciugel (R.V.), Monica Postelnicu (V.) Adela Mărculescu (Z.).

Bibl. : Zori Noi, Suceava, nr.3963, 21 octombrie 1959.

Fig. 2. — Scenă din *D-ale carnavalului*, Teatrul de stat din Oradea, stagiunea 1959—1960; cu Ion Pater (Pampon), George Pintilescu (Girimea), Radu Reisel (catindatul), Gheorghe V. Gheorghe (Mache Razachescu).

Bibl.: *Contemporanul*, nr.44, 6 noiembrie 1959; *Gazeta literară*, nr. 48, 49, 26 noiembrie şi 3 decembrie 1959.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; scenografia: Ştefan Norris; reluare cu modificări: Gr. Vasiliu Birlic, A.Ionescu-Ghibericon (M.R.), Carmen Stănescu (M.), Silvia Popovici (o mască).

NĂPASTA, Teatrul de Stat Bacău (prem. 1 martie 1960); regia : I. G. Rusu; scenografia: Ştefan

D-ALE CARNAVALULUI. Teatrul de Stat Brăila (prem. 12 mai 1960); regia: Dumitru Dinulescu; scenografia: Mihail Gavrilov: cu Mircea Graur (G.), Nae Nicolae (P.), Gh. Lazarovici (M.R.), Petre Simionescu (I.), Eftimie Ştefanu (ip.), Virginia Veber (D.), Silvia Tabacu (M.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Oradea, secţia română (prem. 31 decembrie 1959); regia: Valeriu Moisescu: scenografia: Ştefan Hablinski; cu George Pintilescu (G.), Ion Pater (P.) Gheorghe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

V. Gheorghe (M.R.), Radu Reisel (cat.) Jean Săndulescu (I.), Marcel Segărceanu (ip.), Simona Constantinescu (D.), Liana Simionescu (M.).

Bibl.: Crişana, Oradea, 14 ianuarie 1960.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Sibiu (11 martie 1960); regia: Radu Stanca; scenografia: Olga Muţiu; cu Paul Mocanu (Tip.), Costel Rădulescu, Constantin Stănescu (D.), Vasile Brezeanu (Tr.) Cezar Theodoru, Florian Dorwagen (F.), Nicu Niculescu, Dorel Bantaş (B.), Ion Bessoiu (C.), Ştefan Dunca (I.), Ovidiu Stoichiţă (P), Teodor Portărescu, George Georgescu (Pr.), Mircea Hindoreanu (cet.), Dorina Stanca, Eugenia Barcan (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr. 5 mai 1960.

Stagiunea 1960—1961

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Braşov; regia: Sică Alexandrescu; decoruri: Cristina Serion; costume: Victor Stürmer; cu: Ion Siminie, Eugen Antohi (D.), Teofil Căliman (Tr.), Dem.Moruzan, Mihai Popescu (F.), Emil Ciogolea (B.), Emil Siritinovici (C.), Boris Gavliţchi (Pr.), Mişu Fotino, Andrei Armancu (cet.) Victoria Oniceanu (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr.12, decembrie 1960.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul « Mihai Eminescu » Botoşani (prem. 2 februarie 1961); regia Ion Şahighian; scenografia: Vasile Roman; cu R. Stănciugel (Tip.), Ilarie Curecheanu, Ion Plăeşanu (D.), Gh. Mazilu (Tr.), Toni Dimitrescu (F.), Gheorghe Gheorghiu, Ion Ligi (B,), Sergiu Tudose (C.), Corneliu Revent (Pr.), Nae Floca, Gheorghe Gheorghiu (cet.), Monica Postolache-Roman (Z.).

Bibl.: Zori noi, Suceava, nr. 4 093 şi 4 097 din 4 şi 9 febrarie 1961; *Contemporanul*, nr. 20, 30 iunie 1961.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Constanţa (prem. 13 august 1961); regia: Val Mugur; decoruri: Mihai Tofan; costume: Gabriela Nazarie; cu Octavian Uleu, Obren Păunovici (G.), Costel Rădulescu (P.), Constantin Morţun, Const.Guţu (M.R.), Dimitrie Bitang (cat.), Emil Sassu (I.), Alex. Mereuţă, George Stancu, (ip.), Coca Dimitriu, Valentina Şambra (D,), Ioana Florescu, Lucia Georgescu (M.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Studioul Institutului de artă teatrală şi cinematografică « I.L.Caragiale »** ; clasa Ion Finteşteanu; scenografia: Yvonne Vlăduţ.

Bibl.: Contemporanul, 27 ianuarie 1961; *Gazeta literară*, 23 februarie 1961; *Viaţa studenţească*, 25 februarie 1961; *Viaţa românească*, nr.2, 1961; *Teatrul*, nr.6, iunie 1961.

Stagiunea 1961—1962

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; reluare cu modificări: Grigore Vasiliu Birlic (D.), N. Brancomir (B.), Ion Henter, Dem. Rădulescu (P.), Carmen Stănescu (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr. 7, iulie 1962.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; reluare cu modificări: Dem Rădulescu (G.), Mihai Fotino (cat.), Constantin Stănescu (I.), Mircea Cojan (ip.), Valeria Gagealov (D.), Coca Andronescu (M.),

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Naţional Bucureşti (4 iunie 1962); regia Sică Alexandrescu; decor după o schiţă de Aurel Jiquidi; cu Al.Giugaru (L.), Grigore Vasiliu Birlic (E.), Draga Olteanu (S.).

Bibl.: Contemporanul, nr.23, 8 iunie 1962; *Teatrul*, nr.7, iulie 1962.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; scenografia: Al. Brătăşanu; reluare cu modificări: Eva Pătrăşcanu (S.), Mihai Fotino (R.V..), Coca Andronescu (Z).

NĂPASTA, Teatrul Naţional Bucureşti; scenografia: M.Tofan; reluare cu modificări: Marietta Anca, Irina Răchiţeanu (A.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional Cluj (1 februarie 1962); regia: Radu Stanca; decoruri: T.Th.Ciupe, costume: Edith Schrantz Kunovits; cu Marin Aurelian (G.), Gh.Nuţescu (P.), Aurel Giurumia (cat.), Dinu Dumitru, Bucur Stan (I.), Octavian Teuca (ip.), Rodica Daminescu (D.), Ligia Moga (M.).

Bibl.: Tribuna, nr.7, 15 februarie 1962; *Teatrul* nr.5, mai 1962.

NĂPASTA, Teatrul Naţional Craiova (10 aprilie 1962); regia: Petre Dragu; scenografia: V. Penişoară-Stegaru; cu Maria Balint (A.), Iancu Goanţă, D. Aureliu (D.), Vasile Constantinescu (I.), Victor Fuiorea (G.).

Bibl.: Contemporanul, nr.23, 8 iunie 1962.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Naţional Craiova (24 iunie 1962); regia: Remus Comăneanu; cu Remus Comăneanu (L.), Ovidiu Rocoş (E.), Constanţa Nicolau (S.).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Iaşi; reluare cu modificări.

Bibl.: Luceafărul, nr.7, 1 iunie 1962.

NĂPASTA, Teatrul de Stat Arad (prem. 21 iunie 1962); regia: Dan Alecsandrescu; scenografia: Francisc Toth; cu Olimpia Didilescu (A.), Ion Borst (D.), Iulian Copacea (I.), Alex. Fierăscu (G.).

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Oradea (prem. 10 iunie 1962); regia: Dorel Urlăţeanu; scenografia: Tatiana Manolescu-Uleu; cu Dorel Urlăţeanu (L.), Maud Mary (E.), Anca Miere-Chirilă (S.)

NĂPASTA, Teatrul de Stat Petroşani (3 decembrie 1961); regia şi scenografia: Ion Petrovici; cu Anda Colda (A.). Gh. Iordănescu (D.), Dumitru Drăcea (I.), Mircea Zabalon (G.)

Bibl.: Steagul roşu, 3 iulie 1962; *Teatrul*, nr.9, septembrie 1962

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Piteşti (16 iunie 1962); regia şi scenografia: Cristian Şerbă-

** Consemnăm şi acele montări realizate la Institutul de artă teatrală şi cinematografică « I.L. Caragiale » care, prin concepţia regizorală şi calitatea lor interpretativă, au insemnat mai mult decît nişte producţii studenţeşti obişnuite.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nescu; cu Mihai Milcoveanu (G.) Ion Dumitrescu, Gh. Stănescu (P.), Cristian Şerbănescu, Valeriu Buciu (M.R.), Adrian Grigoriu, Cornel Poenaru (cat), Nicolae Nicolae, Radu Dimitrescu (I.), Dumitru Ivan (ip.) Suzi Lupceanu (D.), Lili Ciumber (M.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de stat Ploieşti (prem. 5 iunie 1962); regia: Valeriu Moisescu; scenografia: Ştefan Hablinski; cu George Filip, Nicolae Spudercă (G.), Toma Caragiu (P.), Silviu Lambrino (M.P.), Moţ Negoescu (cat.), Lupu Buznea (I.), Sabin Marian, D.Palade (ip.), Alexandru Polizu (D.), Vera Moisescu (M.).

Bibl.: Flamura Prahovei, 10 iunie 1962; *Teatrul*, nr. 7, iulie 1962.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Reşiţa (prem. 22 aprilie 1962); regia: Victor Popescu; scenografia: Ovidiu Moşinschi.

NĂPASTA, Teatrul de Stat Timişoara (prem. 22 mai 1962), regia: Emil Reus; scenografia: Ovidiu Sturza; cu Coca Ionescu, Garofiţa Bejan (A.), Gh. Pătru (D.). Gh. Leahu (I.), Papil Panduru (G.).

Bibl.: Drapelul roşu, Timişoara, 12 iunie 1962; *Teatrul*, nr.5, mai 1963.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Maghiar de Stat Timişoara (prem. 19 iunie, 1962); scenografia: Elena Buzdugan; cu Köfalvy Istvan (L.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Tg. Mureş, secţia maghiară (prem. 6 aprilie 1962); regia Sică Alexandrescu; scenografia: Al. Brătăşanu, cu Sinka Károly (G.), Kiss Lászlo (P.), Lohinszky Lorand (M.R.), Gyarmati István (cat.), Tarr Lászlo (I.), Toth Tamás (ip,), Mende Gaby (D.), Tanai Bella(M.).

D-ALE CARNAVALULUI, Studioul Institutului de artă teatrală şi cinematografică « I.L. Caragiale »; clasa Radu Beligan, Elena Negreanu: scenografia: Traian Niţescu.

Bibl.: Scînteia 6 decembrie 1961; *Contemporanul*, 29 decembrie 1961; *Gazeta literară*, 8 martie 1962; *Viaţa studenţească*, 10 iunie 1962; *Teatrul*, nr.9, septembrie 1962.

Fig. 3. — Decor după o schiţă de Aurel Jiquidi pentru *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1961—1962.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Silvia Ghelan — Veta, *O noapte furtunoasă*, Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, stagiunea 1966—1967.

Stagiunea 1962—1963

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Arad (6 octombrie 1962); regia: Dan Alecsandrescu; scenografia: Francisc Toth; cu Victor Ionescu (Tip.), Nicu Antoniu (D.), Costel Atanasiu (Tr.), Const. Adamovici (F.). Ion Negoescu-Mandiuc (B.), Romeo Lăzărescu (G.), Alex.Fierăscu, Mişu Drăgoi (Pr.), Vasile Varganici (cet.), Olimpia Didilescu (Z.).

NĂPASTA, Teatrul « Mihai Eminescu » Botoşani (prem. 15 iunie 1963); regia: Ion Sahighian; scenografia: Constantin Rusu; cu Elena Sterienescu (A.), Ştefan Moisescu (D.), Darie Magheru (I.), Igor Haucă (G.).

Stagiunea 1963—1964

NĂPASTA, Teatrul de Stat Galaţi (prem. 16 octombrie 1963); regia: Traian Ghiţescu Ciurea; scenografia: Adalbert Wilke; cu Lavinia Teculescu (A.), Ion Ulmeni (D.), Laurenţiu Mărgineanu (I.).

Bibl.: Viaţă nouă, Galaţi, 31 octombrie 1963.

Stagiunea 1964—1965

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Galaţi (prem. 26 decembrie 1964); regia: Mircea Constantinescu-Govora.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Galaţi (prem. 26 decembrie 1964) regia Mircea Constantinescu-Govora.

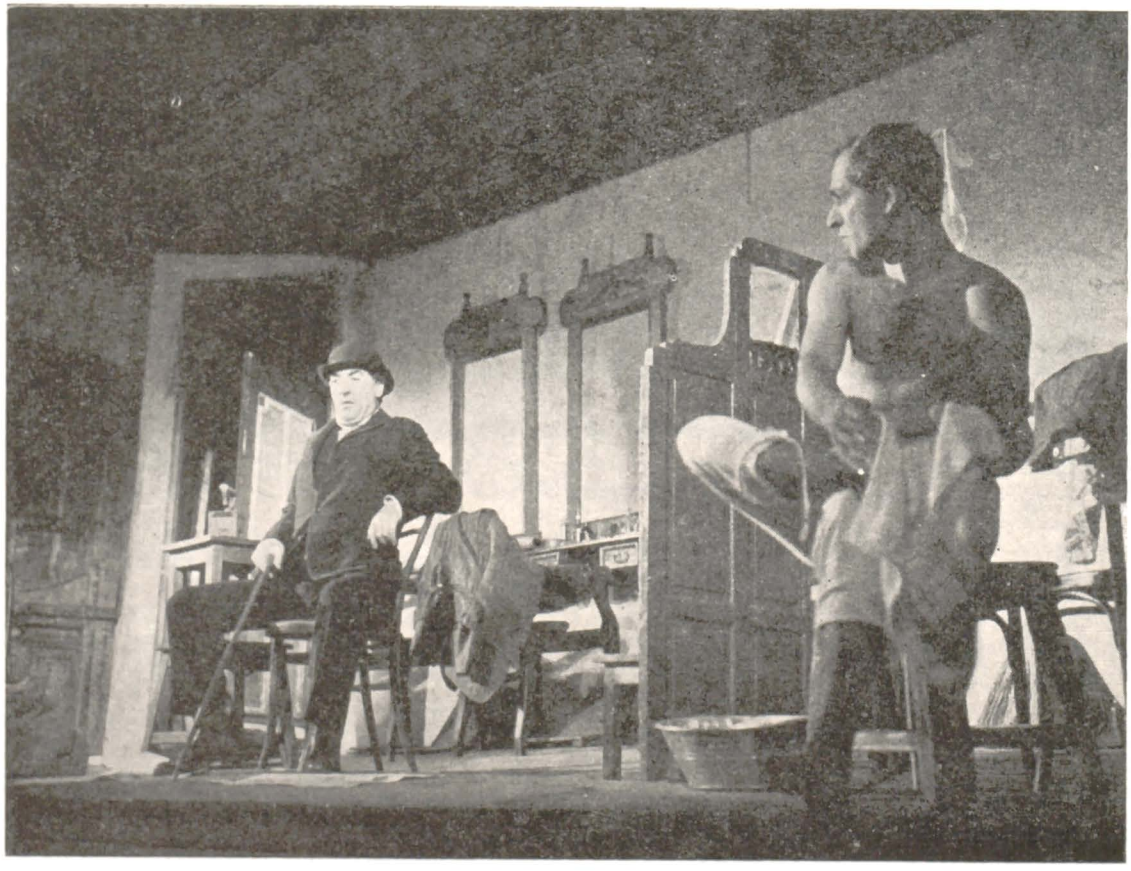


Fig. 5. — Scenă din *D-ale carnavalului*, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », stagiunea 1966—1967; cu Toma Caragiu (Pampon), Ştefan Bănică (Iordache).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stagiunea 1965—1966

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Maghiar de Stat Satu Mare; regia; Farkas Istvan, Kovacs Adam; decoruri: T.Th.Ciupe; costume: Szatmari Agnes; cu Acs Alajos (Tip.), Korcsmaros Jenö (D.), Köllö Béla (Tr.) Vándor Andras (F.), Nàdai Istvan (B.), Diószeghi Iván (C.) Cseresmyés Gyula (Pr.), Török Istvan (cet.), Nyiredi Piroska (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr. 7, iulie 1966.

Stagiunea 1966—1967

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Naţional Cluj (1 octombrie 1966); regia: Ioan Taub; scenografia: C.Piliuţă; cu Gh.Nuţescu (D.), Aurel Giurumia (I.), Gabi Daicu, Stela Cosmuţă (S.), Silvia Ghelan (V.), Melania Ursu (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr. 10, octombrie şi nr. 11 noiembrie 1966; *Steaua*, nr. 11, noiembrie 1966; *Tribuna* nr. 41, 47, 1966.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra» (prem. 19 noiembrie 1966); regia: Lucian Pintilie; decoruri: L.Ciulei, Giulio Tincu; cu Octavian Cotescu (G.), Toma Caragiu (P.), D.Furdui, Marin Moraru, Gr. Vasiliu Birlic (M.R.), Aurel Cioranu, V.Ogăşanu (cat.), Şt. Bănică (I.), Gh. Novac (ip.), Rodica Tapalagă (D.), Gina Patrichi (M.), Traian Marinescu (un chelner), Virginia Alexandru (o mască), Violeta Andrei, Jeaninna Elefterescu, Isabela Gabor, Eleonora Gion, Cornelia Lazăr Turian, Cici Manoliu, Doina Mavrodin, Ileana Mîndrilă, Teodora Mitulescu, Maria Pricop, Vasile Boghiţă, Cornel Coman, Mircea Gogan, Simion Hetea, Alexandru Martinescu, Paul Nestorescu, George Petreanu şi alţii (măşti, public, sergenţi de noapte).

Bibl.: Teatrul, nr. 10, octombrie 1966, nr.3, martie 1967, nr.2. februarie 1972; *România liberă*, 24 noiembrie 1966; *Informaţia Bucureştiului*, 1 decembrie 1966; *Contemporanul*, 2 decembrie 1966, 7 aprilie 1967; *Scînteia*, 4 decembrie 1966; *Munca*, 9 decembrie 1966; *Gazeta literară*, 22 decembrie 1966; *Scînteia tineretului*, 25 decembrie 1966; *Ramuri*, nr. 1, 1967, *Flacăra*, nr.2, 7 ianuarie 1967; *Steaua*, nr. 2, februarie 1967; *Viaţa românească* nr.3 martie şi nr.5, mai 1967.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul « C.I. Nottara (prem. 1 decembrie 1966); regia George Rafael; fael; cu Dan Nicolae (D.), Sandu Sticlaru (I.), Ion Dichiseanu (C.), Ştefan Iordache (R.V.), Liliana Tomescu (V.), Melania Cîrje (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr. 3, martie 1967.

ÎNCEPEM, Teatrul « Matei Millo», Studio 172, Timişoara (prem. 12 oct. 1966); regia: I.Veakis; scenografia: Emilia Jivanov; cu Dimitrie Bitang (Directorul), Coriolan Cioba (Regizorul), Emil Reus (Profesorul,) Angela Costache (Dna Alexandrescu), Ovidiu Moldovan (Dl. Bulfinsky), Lulu Popescu-Pop (Dna Giurgea), Miron Şuvăgău (Tînărul autor), Florina Cercel (Doamna)..

Bibl.: Teatrul, nr. 11, noiembrie 1966.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul « Matei Millo», Timişoara (prem. 24 februarie 1967); regia: Emil Reus; scenografia: Doina Popa Almăşan; cu Ştefan Iordănescu (L.), Angela Costache (E.), Victoria Suchici (S.).

Stagiunea 1967—1968

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Petroşani (13 ianuarie 1968); regia: Al. Miclescu; scenografia: Elena Zăbavă; cu Mircea Pînişoară (D.), Dumitru Drăcea (I.), Florin Bălănescu (C.), Ştefania Donca (S.), Marcel Popa (R.V.), Elisabeta Belba (V.), Paulina Codreanu (Z.).

Bibl.: Drumul socialismului, 20 şi 24 ianuarie 1968; *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1968.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Ploieşti (prem. 24 mai 1968); regia: Romulus Vulpescu; decoruri: Vintilă Făcăianu, costume: Irina Borovski; cu Aristide Teică (L.), Nelly Constantinescu (E.), Margareta Pogonat, Maria Bondar (S.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Ploieşti (24 mai 1968); regia: Romulus Vulpescu; decoruri: Romulus Vulpescu, Vintilă Făcăianu, costume: Irina Borovski; cu Candid Stoica (D.), Corneliu Revent (I.), Nicolae Dinică (C.), Constantin Drăgănescu (S.), Margareta Pogonat (V.), Gina Trandafirescu (Z.).

Bibl.: Gazeta literară, nr. 32, 8 august 1968; *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1968.

NĂPASTA, Teatrul de Stat Turda (prem. 11 noiembrie 1967); regia: Anghel Popescu; scenografia: Mihai Frăţeanu; cu Eugenia Chioreanu-Jiga (A.), Mihai Ionescu Vrăneşti (D.), Aurel Ştefănescu (I.), Petru Dondoş (G.).

Stagiunea 1968—1969

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Bucureşti; regia: Sică Alexandrescu; reluare cu modificări: Dem. Rădulescu (C.).

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional Craiova (15 martie 1969), regia: Valeriu Moisescu; scenografia: Vasile Roman; cu Petre Gheorghiu (G.), Iancu Goanţă (P.), Emil Bozdogescu, Nae Gh.Mazilu (M.R.), Tudor Gheorghe (cat.), Valer Dellakeza (I.), Vladimir Juravle (ip.), Iosefina Stoia (D.), Leni Pinţea Homeag (M.).

Bibl.: Contemporanul, 28 martie 1969; *Informaţia Bucureştiului*, 3 iunie 1969; *Teatrul*, nr. 7, iulie 1969.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Naţional Iaşi; regia: Ion Lascăr; scenografia: Doris Jurgea; cu Mihai Grosariu (D.), C.Cadeschi (I.), Ion Schimbinschi (C.), Silvia Popa (S.), Valentin P. Ionescu (R.V.), Virginia Carabin Raiciu (V.), Aurora Roman (Z.).

Bibl.: Flacăra Iaşului, 16 martie 1969; *Cronica*, nr. 14, 5 aprilie 1969.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul de Stat Baia Mare (29 martie 1969); regia: Geta Vlad; scenografia: Sanda Muşatescu, Eugenia Bassa-Crîşmaru; cu Mircea Graur (G.), Teofil Turturică (P.), Ion Uţă (M.R.), Cornel Mititelu (cat.), Gh. Lazarovici (I.), Vasile Grădinaru (ip.), Larisa Stase Mureşan (D.), Ecaterina Sandu (M.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bibl.: *Contemporanul*, 11 aprilie 1969; *Informația Bucureștiului*, 15 aprilie 1969; *Scînteia*, 19 aprilie 1969; *România liberă*, 20 aprilie 1969; *Steaua*, nr.5, mai 1969.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Municipal « Maria Filotti », Brăila (15 mai 1969); regia: Dumitru Dinulescu; scenografia: Adriana Leonescu; cu Nae Nicolae (D.), Nicolae Budescu (I.), Gh. Moldovan (C.), Petre Cursaru (S.), Bujor Macrin (R.V.), Ileana Radu (V.), Mariana Cercel (Z.)

Bibl.: *Teatrul*, nr. 7, iulie 1969.

Bibl.: *Tribuna Sibiului*, 22 martie 1969.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul German de Stat Timișoara (prem. 15 octombrie 1969); regia: Dan Radu Ionescu; scenografia: Emilia Jivanov; cu Otto Grassl (Tip.), Gustav Moravetz (D.), Ottmar Strasser (Tr.), Heinrich Mildner (F.), Rudolf Bellgrasch (B.), Hans Baumert, Iulius Vollmer (C.), Iosef Iochum (Pr..), Peter Schuch (cet.), Marietta Lissai (Z.).

Bibl.: *Neue Banater Zeitung*, 20 octombrie 1968.

Fig. 6. — Scenă din *D-ale carnavalului*, Teatrul Național din Craiova, stagiunea 1968—1969; cu Emil Bozdogescu (Mache Razachescu), Iancu Goanță (Pampon), Valer Dellakeza (Iordache).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Constanța (29 iunie 1969); regia: Mircea Constantinescu-Govora; scenografia: Elena Forțu; cu Costel Rădulescu (D.), Alex. Mereuță, Emil Bîrlădeanu (I.), Romeo Mogoș (C.), Constantin Duicu, Petre Catrava (S.), Longin Mărtoiu, Petre Lupu (R.V.), Valentina Șambra (V.), Marieta Mihalcea (Z.), [George Stancu (Ghiță Țircădău)].

CONU LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA, Teatrul de Stat Oradea, secția română (7 decembrie 1968); regia: Ion Mîinea; scenografia Maria Hațeganu-Birea; cu Marcel Segărceanu (L.), Olimpia Mîinea (E.), Anca Miere-Chirilă (S.).

CONU LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA, Teatrul de Stat Sibiu, secția română (prem. 15 martie 1969); regia: Ariana Kunner; scenografia: Helmut Stürmer; cu Vasile Popescu (L.), Ligia Bossie (E.), Steliana Stoicovici (S.).

Stagiunea 1969—1970

NĂPASTA, Teatrul Național București (25 septembrie 1969); decoruri: Gh. Bedros; costume Elena Ionescu; cu Irina Răchițeanu (A.), Toma Dimitriu (D.), Emil Botta (I.), Traian Stănescu (G.).

Bibl.: *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1969.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul « Mihai Eminescu » Botoșani (prem. 9 mai 1970); regia: Valeriu Moisescu; scenografia: Vasile Jurje, Valeriu Moisescu; cu Stelian Preda, Mihai Epure (G.), Vasile Hașieganu (P.), Doru Buzea (M.R.), Dumitru Ianculescu (cat.), Sică Stănescu (I.), Igor Haucă (ip.), Ana Vlădescu Aron, Doina Alexe Popescu (D.), Dorina Păunescu, Elena Ligi (M.).

NĂPASTA, Teatrul de Stat Sibiu, secția română (prem. 7 mai 1970); regia: Valeriu Paraschiv; scenografia: Maria Bodor; cu Livia Baba (A.), Avram Besoiu (D.), Valeriu Paraschiv (I.), Marius Niță (G.),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bibl.: Hermannstädter Zeitung, 15 mai 1970; *Tribuna Sibiului*, 10 iunie 1970; *Cronica*, 13 iunie 1970; *Teatrul*, nr, 6, iunie 1970.

Stagiunea 1970—1971

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Dramatic Braşov (prem. 12 septembrie 1970); regia: Sică Alexandrescu; scenografia Mihai Tofan; cu Paul Lavric, Boris Gavliţchi (L.), Marcel Anghelescu, E. Mihăilă-Braşovcanu (E.), Aurora Crăciun (S.).

Bibl.: Tribuna, nr. 42, 25 octombrie 1970; *Teatrul*, nr.10, octombrie 1970; *Astra*, nr.10, octombrie 1970.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Dramatic Braşov (12 septembrie 1970); regia: Sică Alexandrescu; scenografia: Mihai Tofan; cu Marcel Anghelescu, Vasile Mureşan (D.,) E. Mihăilă-Braşoveanu (I.), Dan Dobre (C.), Ştefan Dedu Farca, Luminiţa Blănaru (S.), Mircea Andreescu (R. V.), Geta Grapă (V.), Virginia Itta Marcu, Melania Niculescu (Z.).

Bibl.: Tribuna, nr. 42, 25 octombrie 1970; *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1970; *Astra*, nr.10, octombrie 1970.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Oradea, secţia română; regia: Mihai Raicu; scenografia: Maria Haţeganu-Birea; cu Octavian Uleu (D.), Marcel Segărceanu (I.), Ion Miinea (C.), Grig Dristaru (S.), Gh. Stana (R.V.), Olimpia Miinea (V.), Anca Miere-Chirilă (Z.).

Bibl.: Crişana, 3 martie 1971, *Cronica sătmăreană*, 12 februarie 1971; *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1971.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul « Valea Jiului » Petroşani (1 noiembrie 1970); regia: Marietta Sadova; scenografia: George Doroşenco; cu Nicolae Nicolae (L.), Cecilia Teodoru (E.), Lucia Lucan (S.).

Bibl.: Steagul roşu, 7 noiembrie 1970.

NĂPASTA, Teatrul Tineretului Piatra Neamţ (prem. 20 septembrie 1970); regia şi scenografia: Alexa Visarion; cu Marta Savciuc (A.), Adrian Vişan (D.), Mitică Popescu (I.), Constantin Cojocaru (G.).

Bibl.: România liberă, nr. 39, 24 septembrie 1970; *Cronica*, nr. 41, 10 octombrie 1970.

Fig. 7. — Scenă din *O noapte furtunoasă*, Teatrul Dramatic din Braşov, stagiunea 1970—1971; cu Mircea Andreescu (Rică Venturiano), Virginia Itta Marcu (Ziţa), E. Mihăilă-Braşoveanu (Ipingescu), Marcel Anghelescu (jupin Dumitrache).

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul « Al. Davila », Piteşti (prem. 28 octombrie 1970); regia: Radu Boroianu; scenografia: Emil Moise; cu Alex. Morariu (Tip.), Hamdi Cerchez (D.), Ricardo Colberti (Tr.), Dem. Niculescu (F.), Radu Coriolan (B.), Const. Zărnescu (C.), Ştefan Moisescu (Pr.), Mihai Dobre (cet.), Mioara Iatan (Z.).

Bibl.: Argeş, nr. 11, 1970.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Nord, secţia română, Satu Mare (prem. 9 octombrie 1970); regia: Mihai Raicu; scenografia: Delia Ioanin; cu Petre Moraru (L.), Dumitru Anghel (E.), Deda Graur (S.).

Bibl.: Teatrul, nr. 12, decembrie 1970; *Astra*, nr. 1, ianuarie 1971.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Nord, secţia română, Satu Mare (prem. 9 octombrie 1970); regia: Mihai Raicu; scenografia: Delia Ioanin; cu Ion Anghel (D.), Sebastian Comănici (I.), Marian Georgescu (C.), Ion Podoleanu (S.), Horia Dan Ionescu (R.V.), Viorica Suciu (V.), Marilena Vasile (Z.).

Bibl.: Teatrul, nr. 12, decembrie 1970: *Astra*, nr. 1, ianuarie 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Naţional Timişoara (prem. 23 martie 1972); scenografia: Doina Popa Almăşan; cu Daniel Petrescu (L.), Victoria Suchici-Codricel (E.), Alexandru Ternovici (S.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul dramatic Baia Mare (8 aprilie 1972), regia: Magda Bordeianu; scenografia: Gh. Matei; cu Teofil Turturică (D.), Gheorghe Lazarovici (I.), Sandu Popa (C.), George Mihăiţă, Alexandru Mociran (S.), Tzenka Velceva Binder (V.), Ecaterina Sandu (Z.).

Bibl.: *Tribuna*, nr. 26, 1972; *Teatrul*, nr. 6, 1972.

Fig. 8. — Interpreţii spectacolului *O scrisoare pierdută*, regia: Liviu Ciulei, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », stagiunea 1971—1972.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » (prem. 29 ianuarie 1972); regia şi decoruri: Liviu Ciulei; scenograf secund: Dan Jitianu: costume: Doris Jurgea; cu Toma Caragiu (Tip.), Liviu Ciulei, Virgil Ogăşanu (D.), Petre Gheorghiu (Tr.), Dem.Rădulescu (F.), Mircea Diaconu (B.), Octavian Cotescu (C.), Chiriţă Mihail (I.), Simion Hetea (P.), Ştefan Bănică (Pr.), Aurel Cioranu (cet.), Rodica Tapalagă (Z.).

Bibl.: *Informaţia Bucureştiului*, 25 octombrie 1971, 24 ianuarie şi 1 februarie 1972; *Contemporanul*, 5 noiembrie 1971, 28 ianuarie şi 4 februarie 1972; *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1971, nr. 2, februarie 1972; *România literară*, 27 ianuarie, 10 şi 17 februarie 1972; *România liberă*, 2 şi 3 februarie 1972; *Munca*, 2 februarie 1972; *Săptămîna* 4, 11 şi 18 februarie 1972; *Steagul roşu* 4 februarie 1972; *Scînteia tineretului*, 10 februarie 1972; *Magazin*, 12 februarie 1972; *Tribuna*, 24 februarie 1972; *Flacăra*, 26 februarie, 11 martie 1972; *Cronica*, 3 martie 1972; *Ateneu*, nr. 4, aprilie 1972; *Luceafărul*, 22 aprilie 1972; *Astra*, nr. 5, mai 1972 *Steaua*, nr.10, octombrie 1972.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Dramatic Galaţi (12 februarie 1972); regia: Valeriu Moisescu scenografia: Victor Creţulescu; cu Eugen Popescu-Cosmin (G.), Dumitru Pîslaru (P.), Gheorghe V. Gheorghe (M. R.), Mihai Mihail (cat.), Victor Ianculescu (I.), Anton Filip (ip.), Ioana Citta Baciu (D.), Marga Georgescu (M.).

Bibl.: *Viaţa nouă*, 27 februarie 1972; *Cronica*, 21 aprilie 1972.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Oradea, secţia maghiară (prem. 2 februarie 1972); regia: Farkaş Istvan; decoruri: Mihai Tofan, costume: Maria Haţeganu-Birea; cu Lavetta Károly, Palóczy Frigyes (Tip.), Cseke Sandor (D.).), Gábor Iószef (Tr.), Vándor András (F.), Miske Lászlo (B.), Ha-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lasi Gyula (C.), Balla Miklós (Pr.), Solti Miklos (cet.), Csiky Ibolya (Z.).

Bibl.: Faklya, 20 ianuarie, 5 februarie 1972; *A Hét*, 27 ianuarie 1972; *Crişana*, 3 februarie 1972; *România literară*, 3 februarie 1972; *Utunk*, 11 februarie 1972; *Familia*, nr. 2, 1972; *Elöre*, 5 aprilie 1972.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul German de Stat, Timişoara (prem. 14 ianuarie 1972); regia: Raimund Binder; scenografia: Ferenc Kovacs; cu Iosef Iochum (L.), Elisabeth Kölbl (E.).

Bibl.: Neue Banater Zeitung, 18 ianuarie 1972.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul German de Stat, Timişoara (prem. 14 ianuarie 1972); regia: Raimund Binder; scenografia: Ferenc Kovacs; cu Iosef Iochum (D.), Franz Gröger (I.), R. Binder, I.Horetzky (C.), A. Benel (S.), Hans Jakobi (R.V.), Hella Sessler (V.), Karin Decker (Z.).

Bibl.: Neue Banater Zeitung, 18 ianuarie 1972.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Tg. Mureş, secţia română (prem. 23 aprilie 1972); regia: Nicolae Scarlat; scenografia: Dan Jitianu; cu Al.Făgărăşanu (D.), Florin Zamfirescu (I.), Liviu Rozorea (C.), Gabriel Iencec, Ottilia Borbàth (S.), Gelu Colceag, Vasile Vasiliu (R.V.), Lucia Boga (V.), Livia Gingulescu (Z.).

Bibl.: Steaua roşie, Tg. Mureş, 30 aprilie 1972; *Vörös Zaszlo*, 21 şi 28 mai 1972; *Vatra*, nr. 6, 1972; *Teatrul*, nr. 6, iunie 1972, nr.4, aprilie 1973, nr.5, şi nr.7, iulie 1974; *Familia*, nr. 3, martie 1973.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul de Stat Turda (3 februarie 1972); regia: Ion Dan; decoruri: Mircea Matcaboji; costume: Edith Schrantz Kunovitzs; cu Petru Dondoş (Tip.), Puiu Neagu, Titus Luca (D.), George Bossun (Tr.), Aurel Ştefănescu (F.) Mihai Ionescu Vrăneşti (B.), Simion Salcă (C.), Gh. Boiangiu (Pr.), Constantin Miron (cet.), Smara Marcu (Z.).

Bibl.: Făclia, 11 februarie 1972; 27 noiembrie 1973; *Tribuna*, 30 martie 1972; *Teatrul*, nr.12, decembrie 1973.

Stagiunea 1972—1973

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Municipal Ploieşti (16 decembrie 1972); regia: Marcel Anghelescu; scenografia: Gheorghe Toma; cu Silviu Lambrino (L.), Moţ Negoescu (E.), Maria Lăzăreanu (S.).

Fig. 9. — Scenă din *D-ale carnavalului*, Teatrul Dramatic din Galaţi, stagiunea 1971—1972; cu Dumitru Pislaru (Pampon), Gheorghe V. Gheorghe (Mache Razachescu), Mihai Mihail (catindatul), Eugen Popescu-Cosmin (Girimea), Victor Ianculescu (Iordache).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul Municipal Ploieşti (16 decembrie 1972); regia: Marcel Anghelescu; scenografia: Gheorghe Toma; cu Ion Anghelescu-Moreni (D.), Marcel Anghelescu, Ştefan Chivu (I.) Radu Dumitrescu (C.), Eugenia Laza (S.), Cornel Ciupercescu (R.V.), Olga Dumitrescu (V.), Silvia Năstase, Adriana Popovici (Z.).

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Sibiu, secţia română (11 martie 1973); scenografia: George Coulin; cu Petre Lupu (L.), Constantin Măru-Carp (E.), Avram Besoiu (S.).

Bibl.: Tribuna, 29 martie 1973; *România literară*, 13 septembrie 1973.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Turda (15 martie 1973); regia: Ion Dan; scenografia: Gh. Matei; cu George Bossun (D.) Constantin Miron, Mihai Ionescu-Vrăneşti (I.), Petru Dondoş (C.), George Stoian, Florea Liviu (S.), Traian Costea (R.V.), Eugenia Chioreanu-Jiga (V.), Smara Marcu (Z.).

Bibl.: Flacăra, 24 martie 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stagiunea 1973—1974

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul Naţional Bucureşti (30 aprilie 1974); regia: Ion Cojar; cu Dem. Rădulescu (L.), Raluca Zamfirescu (E.), Mitzura Arghezi (S.).

Bibl.: *Teatrul*, nr. 5, mai şi nr. 7, iulie 1974.

NĂPASTA, Teatrul Naţional Bucureşti (30 aprilie 1974); regia: Ion Cojar; cu Silvia Popovici (A.), Costel Constantin (D.), Florin Piersic (I.)..

Bibl.: *Teatrul*, nr. 5, mai 1974.

O SCRISOARE PIERDUTĂ, Teatrul Naţional Craiova (19 aprilie 1974); regia: Mircea Cornişteanu; scenografia: Vasile Buz; cu Ilie Gheorghe (Tip.), Constantin Sassu (D.), Valer Dellakeza (Tr.), Lucian Albanezu (F.), Tudor Gheorghe (B.), Ion Pavlescu (C.), Petre Gheorghiu (Pr.), Vasile Cosma (cet.), Viorica Popescu (Z.).

Bibl.: *România literară*, 23 mai 1974; *Ramuri*, nr. 5, 1974.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA, Teatrul de Stat Arad (11 octombrie 1973); regia: Gh. Miletineanu; scenografia: Eva Györffy; cu Vasile Varganici (L.), Olimpia Didilescu (E.), Victoria Neamţu (S.).

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Stat Arad (prem. 11 octombrie 1973); regia: Gh. Miletineanu; scenografia: Eva Györffy; cu Liviu Mărtinuş (D.), Teodor Vuşcan (I.), Sorin Postelnicu (C.), Dorel Nica, Lucian Bursaşiu (S.), Horia Dan Ionescu (R.V.), Larisa State Mureşan (V.), Gabi Daicu (Z.).

Bibl.: *Teatrul*, nr. 11, noiembrie 1973.

O NOAPTE FURTUNOASĂ, Teatrul de Comedie (prem. 24 septembrie 1973); regia: Lucian Giurchescu; cu Cornel Vulpe (D.), A. Giurumia (I.), Silviu Stănculescu (C.), George Mihăiţă (S.), Iurie Darie (R.V.), Vasilica Tastaman (V.), Sanda Toma (Z.).

Bibl.: *România literară*, 27 septembrie 1973; *România liberă* 6 octombrie 1973; *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1973, nr. 5, mai 1974; *Tribuna României*, 1 noiembrie 1973; *Informaţia Bucureştiului*, 26 ianuarie şi 1 februarie 1974; *Contemporanul*, 1 februarie 1974.

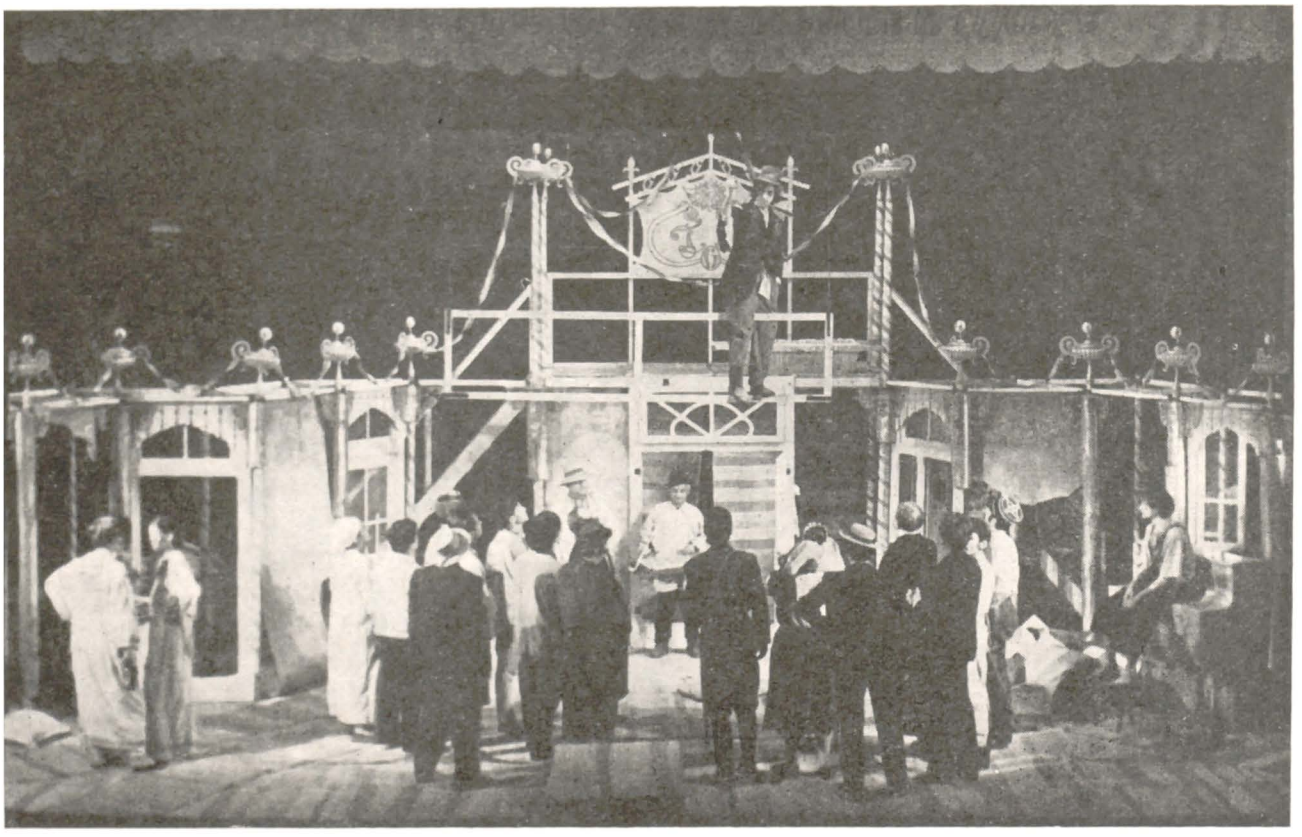


Fig. 10. — Scenă din *O noapte furtunoasă*, în regia lui Nicolae Scarlat, Teatrul de Stat din Tg. Mureş, stagiunea 1971—1972.

NĂPASTA, Teatrul Giuleşti, Studio 74 (prem. 1 martie 1974); regia: Alexa Visarion; scenografia: Vittorio Holtier; cu Dorina Lazăr (A.), Corneliu Dumitraş (D.), Florin Zamfirescu (I.), Dan Tufaru (G.),

Bibl.: *România literară*, 7 martie 1974; *Informaţia Bucureştiului* 9 martie 1974; *Contemporanul*, 15 martie 1974; *Teatrul*, nr. 3, martie 1974; *Tribuna*, 11 iulie 1974.

Stagiunea 1974—1975

NĂPASTA, Teatrul Dramatic Baia Mare (prem. 24 iunie 1975); regia: Adrian Lupu; scenografia: Lucu Andreescu; cu Olga Sîrbul (A.), Ion Săsăran (D.), Vasile Constantinescu (I.), Ben Dumitrescu (G.)

Bibl.: *Familia*, nr. 7, iulie 1975; *Cronica*, nr. 41, 10 octombrie 1975; *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1975.

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Dramatic Braşov (26 decembrie 1974); regia: Romulus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — Scenă din O *scrisoare pierdută*, Teatrul Naţional din Craiova, stagiunea 1973—1974; cu Ilie Gheorghe (Tipătescu), Viorica Popescu (Zoe), Vasile Cosma (un cetăţean turmentat).

Fig. 12. — Scenă din O *noapte furtunoasă*, Teatrul de Comedie, stagiunea 1973—1974; cu Vasilica Tastaman (Veta), Iurie Darie (Rică Venturiano).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vulpescu; scenografia: Cristina Urdea; cu Dan Dobre Virgil (G.), Mircea Andreescu(cat.), Costache Babii (R.), Mihai Bălaş-Jujucă (cat.), Gabriel Săndulescu (I.), Flavius Constantinescu (ip.), Dona Cotrubaş-Breazu (D.), Paula Ionescu-Cristoloveanu, (M.), [Aurora Crăciun (femeia de la cabinetul de toaletă].

Bibl.: *Teatrul*, nr. 6, iunie 1975.

Costin (Pr.), Al. Blehan (cet.), Liana Mărgineanu (Z.)

Bibl.: *Cronica*, nr. 43, 24 octombrie 1975; *România literară* (nr. 45, 6 noiembrie 1975; *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1975.

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Dramatic « Bacovia », Bacău; regia: Nae Cosmescu; scenografia: Dan Petrescu-Mogoş; cu Constantin Coşa

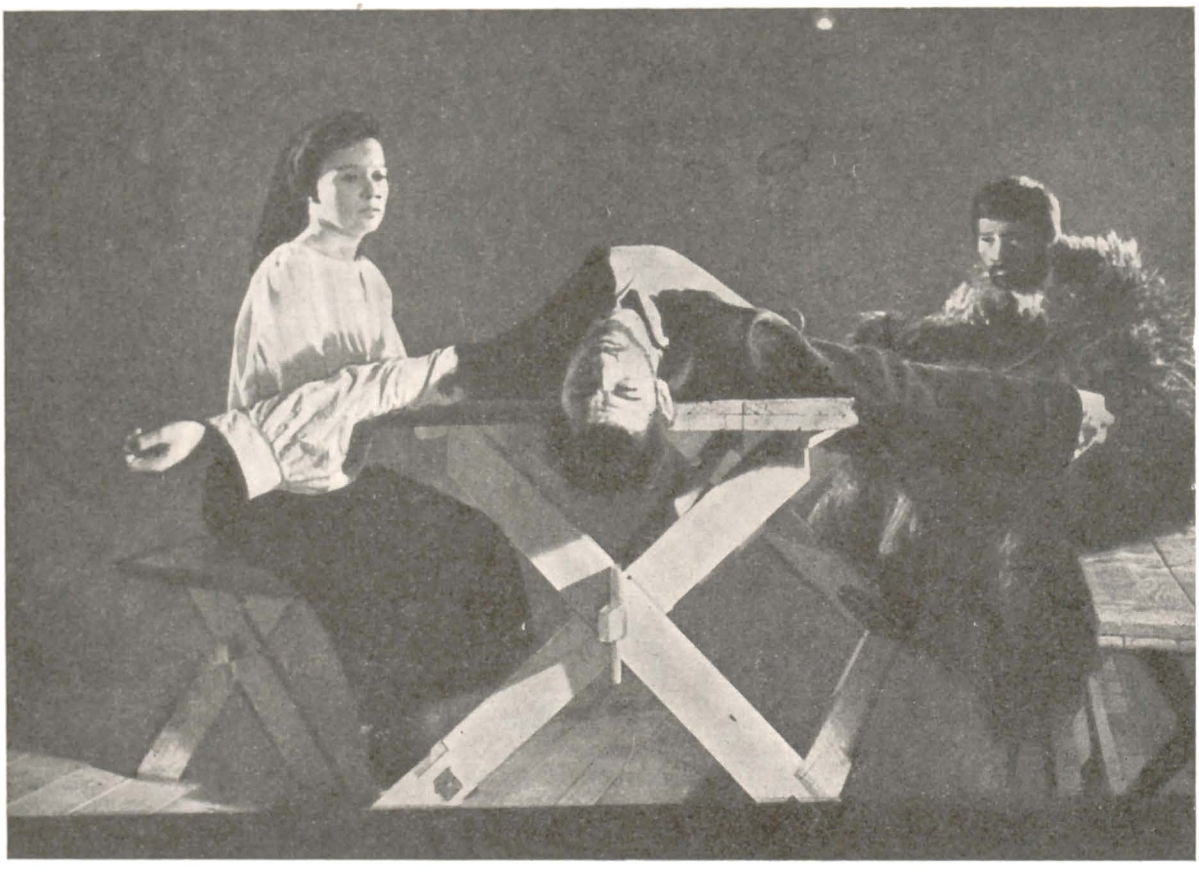


Fig. 13. — Scenă din *Năpasta*, Teatrul Giuleşti, stagiunea 1973—1974; cu Dorina Lazăr (Anca), Florin Zamfirescu (Ion), Corneliu Dumitraş (Dragomir).

Stagiunea 1975—1976

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Naţional Cluj-Napoca (13 octombrie 1975); regia: Aureliu Manea; scenografia: T.Th.Ciupe; cu Octavian Teucă (D.), Dorel Vişan (I.), Petre Moraru (C.), Doina Făgădaru (S.), Gelu Bogdan Ivaşcu (R.V.), Elena Caragiu (V.), Ana Maria Dominic (Z.).

O *NOAPTE FURTUNOASĂ*, Teatrul Naţional Craiova (25 iunie 1976); regia: Mircea Corniş-teanu; scenografia: Vasile Buz; cu Vladimir Juravle (D.), Remus Mărgineanu (I.), Ilie Gheorghe (C.), Constantin Fugaşin (S.), Emil Boroghina (R.V.), Rodica Radu (V.), Iosefina Stoica (Z.).

Bibl.: *Scînteia tineretului*, nr. 8433, 2 iulie 1976; *Ramuri*, nr. 7, 15 iulie 1976; *România literară* nr. 32, 5 august 1976; *Teatrul*, nr. 11, noiembrie 1976.

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul Naţoinal Iaşi (17 octombrie 1975); regia: Anca Ovanez; scenografia: George Doroşenco; cu Costel Popa (Tip.), Dionisie Vitcu (D.), M. Finchelescu (Tr.), V.Burlacu (F.), G. Macovei (B.), Teofil Vîlcu (C.), Petre Ciubotaru (I.), Dan Aciobăniţei (P.), Virgil (D.), Puiu Burnea (I.), Şerban Celea (C.), Vasile Moraru (S.), Mihai Drăgoi (R.V.), Rodica Muşaţeanu (V.), Doina Deleanu (Z.).

O *SCRISOARE PIERDUTĂ*, Teatrul de Stat Tîrgu Mureş, secţia română (26 martie 1976); regia: N.Scarlat; scenografia: Dan Jitianu; cu Mihai Gingulescu (Tip.), Livia Doljan (D.), Al. Făgăraşan (Tr.), Teodor Danetti (F.), Vasile Vasiliu (B.), Constantin Doljan (C.), Ion Fiscuteanu (Pr.), Cornel Popescu (cet.), Zoe Muscan (Z.).

Bibl.: *Vatra*, nr. 4, 20 aprilie 1976; *Scînteia tineretului*, 19 noiembrie 1976; *Teatrul*, nr. 2, februarie 1977.

Stagiunea 1976—1977

D-ALE CARNAVALULUI, Teatrul Naţional Iaşi (21 octombrie 1976); regia: Anca Ovanez; scenografia: George Doroşenco; cu Valeriu Bobu (G.), Teofil Vîlcu (P.), Dionisie Vitcu (M.R.), Dan Aciobăniţei (cat.), Virgiliu Costin (I.), Adrian Tuca (ip.), Liana Mărgineanu (D.), Cornelia Gheorghiu (M.).

Bibl.: *Cronica* nr. 45, 5 noiembrie 1976; *România literară*, nr. 46, 11 noiembrie 1976.

ION CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C A

TEATRU-TEATROLOGIE

Primul Congres al educaţiei politice şi al culturii socialiste — desfăşurat între 2 şi 4 iunie 1976 — a prilejuit, în această etapă de maximă solicitare a potenţelor creatoare ale întregului popor, precizarea funcţiei culturii, pornindu-se de la ideea fundamentală a necesarei contopiri a esteticului cu politicul. Expunerea prezentată de tovarăşul Nicolae Ceauşescu — incandescentă fuziune a nobilelor aspiraţii ale înaintaşilor şi contemporanilor din perspectiva desăvîrşirii creaţiei artistice, program ideologic străbătut de patriotism şi maximă exigenţă — a pus bazele unui climat de elevaţie spirituală, climat mobilizator în care s-au dezbătut problemele artei şi culturii socialiste: sfera şi conţinutul umanismului revoluţionar, cu un orizont politic şi filozofic amplu; asimilarea tradiţiei; relevarea cu pregnanţă a adevărului în artă, de unde decurge firesc necesitatea diversificării expresivităţii artistice impuse de complexitatea realităţii, a evenimentelor pe care le trăim. În accepţia exigenţelor actuale, aceasta înseamnă « cît mai colorat şi cît mai divers » în reflectarea artistică a realizărilor şi aspiraţiilor, a idealurilor şi dificultăţilor, combaterea unor principii nesănătoase, perimate, a superficialităţii şi conformismului. Se precizează, în expunerea prezentată Congresului, conţinutul noţiunii de adevăr, însemnînd profunzime şi complexitate etică, o clară conştiinţă a rolului educativ al unor arte de largă audienţă.

Propunîndu-şi să dea viaţă orientărilor şi indicaţiilor acestui program ideologic şi estetic — afirmat şi cu alte prilejuri, din cuvîntările care au precedat evenimentul plenar al primăverii anului 1976 — colectivele teatrelor din întreaga ţară au căutat să-şi stabilească un program unitar prin structura repertoriului promovat, alcătuit cu precădere din lucrări ale dramaturgiei originale care, prin tematica abordată, ancorată în actualitate, îmbogăţesc patrimoniul artistic naţional.

Ultima piesă a lui Aurel Baranga, *Viaţa unei femei* (pusă în scenă la Teatrul Naţional din Bucureşti şi din Cluj-Napoca), este o meditaţie gravă asupra unor aspecte etice şi politice ale frămîntatului deceniu de după Eliberare. Eroina piesei, pusă în dramatica situaţie de a suporta consecinţele falsei acuzaţii de a fi aliată unui act de trădare de patrie, este angajată într-o confruntare acerbă cu cei care îi decid destinul şi cu sine însăşi. Dureroasa oscilaţie între opţiunea raţională în sensul dreptăţii, vicisitudinile la care este supusă şi slăbiciunile de ordin afectiv ale eroinei — implicînd un efort remarcabil de edificare morală — conferă piesei o monumentalitate similară dramei antice, dar într-o accepţiune estetică modernă. Situarea istorică a destinului eroinei în orizontul frămîntat al anilor '50 a fost realizat în registre diferite pe scenele celor două teatre de către Marcela Rusu (Bucureşti) şi Silvia Ghelan (Cluj-Napoca). Spre deosebire de interpreta Naţionalului bucureştean care a alternat jocul interiorizat şi cel tensionat, împins pînă la patetism, Silvia Ghelan alege tonalitatea exprimării fireşti şi nuanţate, aparent detaşate, dramatismul constînd în ironie şi în forţa de denunţare a partenerilor. În noua piesă a dramaturgului D. R. Popescu, *Timpul în doi*, pledoaria pentru implicarea morală şi socială în viaţa colectivităţii, ca adevărată raţiune de existenţă, a constituit în viziunea regizorului Al. Tatos premisa unui spectacol de analiză, de prospectare a straturilor celor mai adînci ale textului, a semnificaţiilor sale politice şi sociale (Teatrul Municipal din Ploieşti). Regizorul a contopit organic simbolul şi punctările naturaliste într-o viziune de ansamblu armonios echilibrată, care apelează prin « distanţare » uneori la procedeele teatrului epic, alteori la valenţele poetice sugerate de însăşi substanţa dramatică. Silvia Popovici (Emilia) traversează un amplu registru interpretativ, preconizînd uluitoarea metamorfozare a unei fiinţe acrite şi obosite de stereotipia existenţei cotidiene într-o femeie sensibilă, vitală, dorind să-şi salveze propriul destin, alături de cel al omului iubit. Paul Everac lansează în *Armistiţiul cu diavolul* (Teatrul « A. Davila » din Piteşti) un apel la omenie, planul conflictual, cel al conştiinţei, fiind tensionat de un conflict-pretext, determinat de o aparentă incompatibilitate între preocupările profesionale ale unui intelectual şi viaţa de familie. Una dintre cele mai interesante lucrări (pusă în scenă mai întîi la teatrul Dramatic « Bacovia » din Bacău, apoi din iniţiativa ATM-ului la Teatrul « Ion Creangă »), *Excursia*, semnată de Th. Mănescu, aduce în discuţie, într-un dialog bogat în idei, problema patriotismului şi a dezrădăcinării, a responsabilităţii morale şi profesionale în societatea contemporană. Dintre premierele absolute ale anului 1976, rodnic pentru creaţia noastră dramatică, amintim: *Fotbal*, de M.R. Iacoban, o nouă piesă despre sportivi; *Zodia gemenilor*, de Valentin Munteanu (Teatrul Giuleşti), comedie propunîndu-şi să ridiculizeze cu mijloacele farsei şi vodevi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lului defecte şi înclinaţii spre practici nu tocmai oneste; *Alexandru Lăpuşneanu* (Teatrul « Mihai Eminescu » din Botoşani), care marchează debutul lui Virgil Stoenescu în aria dramei istorice. Afişele teatrelor din capitală şi din ţară au mai anunţat o serie de premiere din care selectăm: *Emmi (Amor pierdut — viaţă pierdută)* de Mihai Eminescu, *Histrion*, prelucrare de Mihai Eminescu după I. Ierwitz (Teatrul « Mihai Eminescu » din Botoşani), *Plicul* de Liviu Rebreanu (Teatrul de Comedie), *Dinu*, de Radu F. Alexandru (Teatrul « Maria Filotti » din Brăila), *Aceste anotimpuri* şi *Dragomara* de Radu Stanca, prezentată în premieră pe ţară (Teatrul de Stat din Sibiu).

Spiritul înnoitor, de stimulare a creaţiei, s-a manifestat deopotrivă în domeniul artei spectacolului. Diversitatea modalităţilor scenice, preocuparea pentru abordarea unor noi formule regizorale a fost reconfirmată la Bîrlad în cadrul zilelor festive dedicate tinerilor regizori. Spectacolele prezentate cu acest prilej au constituit baza dezbaterilor dedicate analizei la obiect, totodată a încercărilor de a defini conceptul modern de regie în accepţia tinerei noastre generaţii de creatori. *În Macbeth* (Teatrul Municipal din Ploieşti), regizorul Aureliu Manea, refuzînd contingenţele istoriei, imaginează metaforic sîngeroasa tragedie a puterii, prin ciocnirea de amploare cosmică între conştiinţa umană şi forţa destinului implacabil. *Macbeth* apare ca o fantastică poveste a luptei între bine şi rău, unde simbolul vizual are un rol covîrşitor. *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni (Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ), în regia lui Iulian Vişa şi scenografia lui Vasile Jurje, a fost o performanţă de virtuozitate comică, meritul revenind deopotrivă regiei şi interpreţilor care au valorificat cu vervă dezlănţuită avalanşa strălucitoare de *trouvailles*-uri. Decorul simplu, aparent neutru, se dovedeşte inepuizabil în sugerarea şi valorificarea spaţiilor de joc. O prezenţă inedită prin opţiunea pentru un text nipon a constituit spectacolul teatrului « A. Davilla » din Piteşti, cu *Amurgul unui cocor* de Iunji Kinosihita. Regizorul Al. Tocilescu a pătruns cu subtilitate sensul confruntării forţelor adverse în această fabulă simbolică despre puritatea dragostei care moare atunci cînd este mercantil evaluată. Compoziţia spaţiului scenic, miniatural organizat, mişcarea interpreţilor, împrumutată parcă din gravurile japoneze, delicată şi rituală, exteriorizarea sensibilă a sentimentelor, elementele sugestive ale decorului, costumelor, machiajului fuzionează cu sugestiile precizării geografice, dovedind o atentă asimilare de către regizor a primului text japonez jucat în ţara noastră. O atitudine responsabilă faţă de dramaturgia originală şi străină — chiar dacă nu în totalitate consecventă — au dovedit-o şi alte viziuni regizorale ale tinerei generaţii: *Ivona, principesa Burgundiei*, de Witold Gombrowicz, în regia lui Brandy Barash (Teatrul Naţional din Iaşi), *Puterea întunericului*, de L.M. Tolstoi, în regia Muşatei Mucenic (Teatrul « Victor Ion Popa » din Bîrlad), *Martin Luther şi Thomas Münzer sau introducerea contabilităţii*, de Dieter Forte, în regia lui Mircea Marin (Teatrul de Nord din Satu Mare).

Peisajul realizărilor regizorale mai poate fi completat cu *Vara trecută la Ciulimsk* de Aleksandr Vampilov, montată de Emil Mandric la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, *Lungul drum al zilei către noapte* de E. O'Neill, în regia lui Liviu Ciulei, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » sau *Regele Ioan* de F. Dürrenmatt (Teatrul Giuleşti) pus în scenă de Letiţia Popa. Acest ultim spectacol a constituit un eveniment prin faptul că regizoarea a izbutit să-i confere plasticitatea adecvată spiritului ironic, muşcător, al piesei, spectatorul descifrînd — dincolo de mecanismul istoriei feudale, consecinţele tragice ale războiului, ale crîncenei lupte pentru supremaţie, cu nedisimulate trimiteri la politica militară imperialistă.

Preocuparea susţinută a Direcţiei Teatrelor şi a ATM-ului de a colabora cu instituţiile de spectacole, cu specialiştii domeniului, cu secţia de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, pentru vitalizarea permanentă a activităţii artistice a determinat o angajare mai directă a factorilor de creaţie. Numeroase şi utile puncte de vedere asupra transformărilor calitative ce se impun — conform principiilor şi orientărilor înscrise în Programul partidului nostru — au fost expuse la întîlnirile de lucru, colocviile, simpozioanele care au avut loc. Seria manifestărilor a fost deschisă la sfîrşitul lunii ianuarie, în ziua aniversării Unirii Principatelor, printr-o acţiune de amploare, organizată de Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Municipiului Bucureşti, împreună cu Teatrul Naţional şi revista *Teatrul*: « Săptămîna teatrului istoric ». Simpozionul « Teatrul istoric — tribună de educaţie patriotică » a inaugurat festivalul. De asemenea, Teatrul Naţional din Craiova a organizat *Festivalul teatrului istoric* (22—28 martie 1976), acţiunea făcînd parte din manifestările politice şi cultural-educative « Omagii doljene Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste ». Cadrul festivalului, la care au participat teatrele naţionale din ţară, a fost fixat teoretic în simpozionul dedicat aceleiaşi teme.

Între 15 şi 18 ianuarie 1976 s-au desfăşurat la Botoşani importante festivităţi teatrale dedicate dramaturgiei lui Mihai Eminescu. În afara colocviului « Teatrul lui Mihai Eminescu », se prezintă *Decebal*, în regia lui Ion Olteanu, scenografia Teodorei Dinulescu şi interpretarea colectivului teatrului din localitate. La scurt timp, oraşul Botoşani a găzduit, în cadrul « Festivalului teatrelor din Moldova », spectacole reprezentative cu piese din dramaturgia originală. Între 1 şi 3 octombrie, colectivul are iniţiativa organizării unui colocviu intitulat « Teatrul şi istoria », ce s-a bucurat de o largă participare. Cu acest prilej, teatrul a prezentat cîteva premiere absolute, printre care *Emmi* şi *Histrion* de Mihai Eminescu, *Alexandru Lăpuşneanu* de Virgil Stoenescu.

Concomitent cu « Gala teatrului românesc contemporan » s-a iniţiat la Constanţa colocviul cu tema « Actualitatea repertoriului estival şi funcţia sa educativă ». Dezbaterile de specialitate au fost numeroase. Colocviul directorilor din teatrele bucureştene — una dintre cele mai semnificative manifestări în cadrul « Primăverii culturale bucureştene »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(la a IV-a ediţie) — a avut ca temă « Programul ideologic al partidului — linie directoare în orientarea repertoriului teatrelor bucureştene». Tradiţionala « săptămînă clujeană » a inaugurat stagiunea Teatrului Naţional din localitate cu o suită de spectacole ale teatrului gazdă şi ale celorlalte teatre naţionale. După aceeaşi tradiţie, aici s-a desfăşurat colocviul de teatrologie avînd ca temă « Dimensiunile contemporane ale spectacolului românesc de teatru». Au susţinut comunicări, printre alţi vorbitori, cercetători ai istoriei teatrului din Institutul de istoria artei: Simion Alterescu *(Spiritualitatea teatrului românesc contemporan)* şi Ana Maria Popescu *(Personaje din dramaturgia originală în interpretarea actorilor de la teatrele naţionale din Bucureşti, Cluj-Napoca şi de la Teatrul Giuleşti)*.

Colocviul republican al criticilor de teatru (22—23 octombrie 1976) s-a desfăşurat la Bacău cu participarea criticilor dramatici, profesorilor de la Institutul de artă teatrală şi cinematografică, a unor studenţi de la secţia de teatrologie, secretari literari, activişti culturali. Dezbaterile au avut ca temă « Rolul criticii în orientarea dramaturgiei şi spectacolului contemporan românesc, în spiritul umanismului revoluţionar al societăţii noastre». Între 15 şi 21 noiembrie 1976, Teatrul Dramatic din Galaţi a fost gazda unor colective din ţară care au prezentat o serie de comedii, punct de plecare pentru comunicările pe tema « Funcţiile social-educative ale comediei româneşti, probleme de creaţie şi modalităţi de expresie», în cadrul primei ediţii a Colocviului dedicat artei comediei. Apreciindu-se realizările artistice ale trupelor participante s-au decernat premii şi distincţii.

Una dintre cele mai prestigioase acţiuni de omagiere aduse Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste — *Zilele Teatrului de amatori*, angajînd peste patru mii de formaţii din întreaga ţară, s-a desfăşurat sub auspiciile Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor, Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist şi Uniunii Centrale a Cooperativelor Meşteşugăreşti.

Din seria aniversărilor reţinem Sesiunea jubiliară a Teatrului radiofonic (în februarie), dedicată unei jumătăţi de veac de la prima emisiune de teatru la microfon. Tot în anul 1976, Teatrul Dramatic din Constanţa a aniversat 25 de ani de existenţă artistică, iar Teatrul Evreiesc de Stat un veac de la primele alcătuiri de teatru evreiesc în România.

*

Se cuvin amintite numele celor care ne-au părăsit pentru totdeauna: Marioara Voiculescu, din a cărei bogată şi prestigioasă carieră actoricească, încheiată prea timpuriu, cei care au admirat-o şi-o amintesc în Doamna Alving din *Strigoii* (Alături de Mihai Popescu); Marioara Zimniceanu, remarcabila interpretă a rolurilor shakespeariene; actorul şi dramaturgul Dominic Stanca; ziaristul colaborator al revistei *Teatrul*, Mircea Grigorescu.

*

În cadrul secţiei a 8-a de Istoria şi teoria literaturii şi a artei a Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice au avut loc în luna decembrie dezbaterile tezelor *Tratatului de istoria teatrului românesc*, volumul IV, consacrat perioadei contemporane 1944—1978, volum aflat în pregătirea sectorului de istoria teatrului din Institutul de Istoria artei. Au participat: colectivul integrat de cercetare şi învăţămînt, colaboratori externi.

MEDEEA IONESCU

VIAŢA MUZICALĂ

Principalele evenimente muzicale pe care le-am trăit în Bucureşti sau în celelalte oraşe ale ţării, asistînd la manifestări de amplitudine şi densitate, s-au înscris ca adevărate acte de cultură în viaţa noastră muzicală. Anul 1976 a fost o sărbătoare a muzicii româneşti şi universale cu interpretări de ţinută. Instituţiile muzicale s-au întrecut într-o meritorie competiţie în asimilarea cu promptitudine a celor mai noi creaţii muzicale româneşti, în promovarea celor mai valoroşi dintre compozitorii şi interpreţii noştri, dar şi în prezentarea unor oaspeţi cu nume de notorietate internaţională. Acest an a fost, într-un fel, anul marilor festivaluri muzicale, al unor evenimente muzicale de excepţie, la care trebuie să adăugăm şi preocuparea deosebită în lansarea şi consacrarea tinerelor talente muzicale româneşti.

Calendarul muzical al anului 1976 a atras atenţia lumii artistice prin numeroase festivaluri care au dat relief vieţii muzicale din diferitele centre ale ţării. Au fost reuniuni muzicale desfăşurate sub diferite embleme, cu diferite profiluri, care au antrenat întreaga capacitate artistică dintr-o zonă sau alta a patriei.

În acest sens o personalitate bine definită au dobîndit-o festivalurile de la: Iaşi, Cluj-Napoca, Braşov, Tg. Mureş, Craiova, Satu Mare, festivaluri ce atestă la fiecare nouă ediţie nivelul dezvoltării Filarmonicilor şi celorlalte instituţii muzicale din toate oraşele ţării. Aflat la a VII-a ediţie, prestigiosul Festival internaţional « George Enescu» s-a arătat a fi o manifestare de ţinută, la care şi-au dat concursul cei mai valoroşi interpreţi români şi personalităţi de renume ale vieţii muzicale internaţionale.

Chiar din concertul inaugural muzica lui George Enescu a răsunat sub bagheta lui Mihai Brediceanu (Filarmonica « George Enescu»): *Rapsodia I în*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la major şi *Simfonia a III-a pentru orchestră, orgă şi cor*; apoi *Suita a II-a* (Emanoil Elenescu la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii); de asemenea, în concertul de închidere, ca un firesc omagiu, *Simfonia I* dirijată de Iosif Conta (Orchestra simfonică a Radioteleviziunii). Regretăm totuşi că nu am putut reasculta *Simfonia de cameră*, *Dixutorul* sau *Octuorul*, lucrări care se execută mai rar, dar pe care ne-am obişnuit să le vedem programate în ediţiile anterioare ale festivalului. Opera Română, însă, nu ne-a dezamăgit. *Oedip* (cu David Ohanesian în rolul titular) a fost, ca întotdeauna cînd este adus în scenă, un punct culminant al festivalului.

Alături de orchestrele simfonice bucureştene au fost prezente preţuita Filarmonică din Cluj-Napoca (dirijată de Emil Simon şi un oaspete de seamă, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii ungare condusă de György Lehel).

Menţionăm participarea multor formaţii de cameră: ansamblurile « Simfonietta » (dirijor Maria Nistor), cu apariţii rare în viaţa noastră de concert, « Preclasica » (dirijor Vasile Ionescu), o formaţie bucureşteană cu multe posibilităţi de evoluţie, « Ars Nova » din Cluj-Napoca exclusiv axată pe un repertoriu contemporan românesc, « Ars rediviva » a Radioteleviziunii române (dirijor Ludovic Bacs), formaţie de un înalt grad de profesionalism, « Camerata » a Conservatorului « C. Porumbescu » din Bucureşti (dirijor Paul Staicu) şi Orchestra de cameră a Filarmonicii din Tg. Mureş, impresionantă prin ţinuta sa artistică de excepţie; trebuie menţionate şi cvartetele « Voces Contemporanae » (formaţie definită la Iaşi în 1973), « Arpeggio » (constituit în 1975 la Conservatorul din Bucureşti), trio-ul « Mihail Jora » (aflat prima oară în concert public); corul de copii al Radioteleviziunii (dirijori Elena Vicică şi Ion Vanica) şi prestigiosul « Madrigal » care atinge culmi nebănuite în interpretarea corală contemporană.

Formaţiile camerale oaspete, ca « Madrigaliştii din Belgrad » (corală cu un repertoriu de muzică veche), sau « Studio der frühen Musik » (cvartet vocal-instrumental înfiinţat în 1960 în R.F. Germania) ne-au rezervat surprize artistice prin practicarea vie, fascinantă, a unui repertoriu de mult uitat. Orchestra de cameră din Moscova, vechi şi statornic oaspete al publicului bucureştean, ne-a acordat, din nou, o seară de claritate şi strălucire muzicală în *Arta fugii* lui J. S. Bach.

Interpreţii români, pianistul Radu Lupu, aflat în plină maturitate artistică, naistul Gheorghe Zamfir împreună cu formaţia sa alcătuită din virtuozi instrumentişti au demonstrat încă o dată calităţile şcolii româneşti de interpretare. Regretăm doar că în agenda festivalului nu li s-a acordat locul cuvenit interpreţilor Valentin Gheorghiu, Octavian Popa, Mirel Iancovici, Tudor Dumitrescu, ca să ne oprim numai la cîteva nume. Reamintim şi prezenţa unor interpreţi străini de renume, ca organistul Pierre Cochereau, senzaţionala soprană Grace Bumbury (în *Tosca* de Puccini), soprana Ludmila Bojko şi tenorul Anatoli Solovianenko (în *Rigoletto* de Verdi), balerinii Margarita Drozdova şi Vadim Tadeev (în *Lacul lebedelor* de P. I. Ceaikovski) sau violonista japoneză Yunko Shiokawa (la început de carieră). Celebrele cîntăreţe Elisabeth Schwarzkopf şi Victoria de Los Angeles (în recitaluri) au demonstrat că esenţa actului interpretativ se află în puterea de dăruire, de încordare nobilă în slujirea artei.

Repertoriul românesc, ilustrat cu dărnicie în cele mai variate formule de program, se întregeşte cu prezentarea operelor *Bălcescu* de Cornel Trăilescu şi *Hamlet* de Pascal Bentoiu.

Spuneam că anul 1976 a fost anul festivalurilor, anul unor semnificative evenimente artistice. Şi, în acest sens, trebuie să amintim, desigur, debutul Festivalului naţional « Cîntarea României », amplă desfăşurare de talente, forţe creatoare, aptitudini, autentică sărbătoare a culturii româneşti. Conştienţi de înalta misiune care le revine în cadrul acestei ample manifestări, artiştii amatori şi profesionişti, toţi creatorii de frumos ai patriei sînt ferm hotărîţi să-şi dăruiască potenţialul lor artistic în vederea îndeplinirii scopurilor generoase pe care şi le-a propus acest festival intitulat atît de sugestiv « Cîntarea României ». Oprindu-ne numai asupra manifestărilor muzicale incluse în etapa de masă a festivalului, o imagine de ansamblu ar evidenţa multitudinea spectacolelor-concurs realizate de artiştii amatori în fiecare judeţ al ţării, dar pentru a sublinia pasiunea acestora, preocuparea lor de a se înscrie cu seriozitate în marea competiţie, am ales cîteva exemple care nu reprezintă de fapt decît mostre de autenticitate şi valoare.

O primă referire: festivalul-concurs al cîntecului de viaţă nouă intitulat foarte sugestiv « Cîntec nou în Mehedinţi ». Desfăşurat la Drobeta Turnu-Severin în luna decembrie 1976, manifestarea a prilejuit întîlnirea pe aceeaşi scenă a 48 de interpreţi de muzică populară. Aducînd solia creaţiei folclorice contemporane din 31 de judeţe ale ţării festivalul a subliniat încă o dată vigoarea cîntecului de viaţă nouă care se dezvoltă în variante tot mai diverse, în conţinut şi mijloace de expresie, dobîndind şlefuirea şi decantarea valorică menite să le confere viabilitate în circulaţia folclorică.

Festivalul-concurs « Românie, plai de dor » din ciclul « Toamna culturală buzoiană », manifestare folclorică ce s-a desfăşurat tot sub genericul Festivalului Naţional « Cîntarea României », a reunit 58 de artişti amatori — ţărani cooperatori, muncitori, cadre didactice şi elevi — veniţi aici din 30 de judeţe ale ţării. Ei au evoluat în faţa unui public entuziast care a ştiut să aprecieze frumuseţea repertoriului şi autenticitatea interpretării.

Numărul de formaţii corale evidenţiate cu prilejul desfăşurării etapei de masă a Festivalului « Cîntarea României » este de-a dreptul impresionant. Nu dorim să facem însă o enumerare a tuturor acestor ansambluri. Se remarcă, în acelaşi sens, participarea unor orchestre simfonice sau de cameră, cît şi a unor solişti-instrumentişti.

Să nu uităm că în perioada de timp pe care o avem în atenţie şcoala noastră de interpretare s-a încununat cu peste 30 de distincţii la confruntările muzicale internaţionale, ceea ce confirmă o dată în plus valoarea incontestabilă a artei noastre interpretative. O retrospectivă 1976 ne obligă să

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

menţionăm aceste succese ale artei şi şcolii noastre interpretative în competiţiile muzicale internaţionale şi să dăm numele acelora care prin talent, muncă şi perseverenţă, au făcut cinste ţării: harpistul Ion Ivan Roncea, tenorul Emil Gherman, mezzosoprana Corina Circa, violonista Magda Sîrbu, mezzosoprana Mihaela Agachi, soprana Cornelia Pop-Angelescu, oboistul Aurel Marc, violoniştii Lenuţa Ciulei şi Vladimir Nemţeanu, violoncelistul Mirel Iancovici, violonistul Eugen Sîrbu, soprana Ana Nigrim, baritonul Emil Iuraşcu, basul Mircea Sîmpetreanu, balerinii Marin Boieru şi Gheorghe Iancu ş.a.

Şi pentru că, pînă acum, ne-am oprit mai mult asupra manifestărilor muzicale cu profil simfonic, instrumental, de cameră, se cuvine ca într-o retrospectivă a anului 1976 să amintim că şi pe plan liric am înregistrat cîteva evenimente, cîteva momente de excepţie. Înainte de a sublinia spectacolele de maxim interes ale agendei Operei Române, amintim iniţiativa organizatorilor stagiunii Radioteleviziunii, care ne-au oferit în prima audiţie opera *Werther* de Massenet. Momentul culminant al stagiunii lirice a Radioteleviziunii a fost prima audiţie a operei *Iona* de Anatol Vieru, pe textul dramei lui Marin Sorescu. Stagiunea lirică bucureşteană s-a remarcat printr-un număr destul de mare de premiere şi reluări de operă. Dintre ele, două momente de excepţie au fost primele reprezentaţii cu operele *Walkiria* de Richard Wagner şi *Năpasta* de Sabin Drăgoi pe scena Operei Române. Abordarea lucrării wagneriene a dat o nouă dovadă a varietăţii şi complexităţii repertoriale, demonstrînd totodată posibilitatea adaptării cîntăreţilor noştri la cerinţele acestui stil. *Walkiria* a fost într-adevăr o cucerire căreia am dori să i se adauge cît mai curînd şi altele.

LUMINIŢA CONSTANTINESCU

CRONICA CINEMATOGRAFICĂ

Cu două decenii în urmă, regizorul Victor Iliu oferea cinematografiei române prima ei capodoperă: *Moara cu noroc*, ecranizare după romanul omonim al lui Ion Slavici, care avea să însemne primul pas pe calea unei fertile colaborări între literatura şi filmul românesc. În galeria de titluri inaugurată de *O noapte furtunoasă*, şi continuată cu *Moara cu noroc*, *Setea*, *Răscoala*, *Nunta de piatră* sau *Duhul aurului*, anul 1976 a adăugat cîteva realizări prestigioase, demne să figureze printre operele de referinţă ale creaţiei naţionale. Discipoli fideli ai lui Victor Iliu, ai cărui studenţi au fost, Dan Piţa şi Mircea Veroiu, capi de coloană ai noii generaţii de regizori pe care se bazează speranţele cinematografiei noastre, şi-au dovedit încă o dată talentul şi vocaţia în două filme de excepţională forţă artistică: *Tănase Scatiu* şi *Dincolo de pod*, ambele ecranizări din literatura clasică. Apariţia lor pe ecrane are valoarea unui dublu act de cultură: cinematografică şi literară. În faţa imaginilor de o rafinată şi învăluitoare frumuseţe, spectatorul se simte îmbiat să citească sau să recitească ciclul *Comăneştilor* al lui Duiliu Zamfirescu, sau *Mara* de Ion Slavici.

Pentru *Tănase Scatiu*, autorul scenariului, scriitorul Mihnea Gheorghiu, a concentrat într-o viziune modernă substanţa epică a două dintre romanele lui Duiliu Zamfirescu *(Tănase Scatiu* şi *Viaţa la ţară)* în jurul a două personaje centrale — boierul Dinu Murguleţ şi ciocoiul Tănase Scatiu — a căror ciocnire, soldată cu o tristă alianţă, simbolizează destinul a două lumi la sfîrşitul veacului trecut, cînd marea aristocraţie latifundiară se cufunda lent, eliminată inexorabil de pe scena istoriei de burghezia în ascensiune, o nouă clasă, de un arivism brutal şi feroce. Filmul urmăreşte în paralel decadenţa moşierilor, căţărarea ciocoilor prin mijloace venale la puterea politică şi, în sfîrşit, exasperarea crescîndă a ţăranilor asupriţi, a căror revoltă izbucneşte năpraznic în final, anticipînd parcă vîlvătaia de la 1907.

Pentru această amplă şi viguroasă frescă a unei epoci de tranziţie din istoria României, în care suflul epic şi sugestia romantică au tot atîta importanţă ca şi detaliul psihologic, regizorul Dan Piţa a ştiut să găsească, cu intuiţie de artist autentic, tonul şi stilul adecvat unei asemenea reconstituiri. Realismul robust al filmului nu exclude rafinamentul şi eleganţa poetică, iar personalitatea cineastului se vădeşte deopotrivă în viziunea de ansamblu şi în amănunte. Iată de ce, în exegeza realizării lui Dan Piţa pot fi aduse oricînd în discuţie, ca termen de comparaţie, numele unor maeştri ca Visconti sau Wajda. Fiecare plan în parte transpune discret ambianţa românească în atmosfera picturii acelei epoci, de la Aman şi Grigorescu la impresioniştii francezi (admirabile decorurile lui Helmut Stürmer şi costumele Lidiei Luludis) iar imaginea lui Nicolae Mărgineanu îl impune pe acest tînăr operator nu doar pentru virtuozitatea unor foarte lungi planuri-secvenţă sau pentru culoarea caldă a peisajelor, ci pentru subtilitatea cu care integrează aparatul de filmat printre personajele filmului. Tot astfel, compozitorul Adrian Enescu, autorul unei remarcabile partituri în care se împletesc elemente de folclor balcanic cu refrene folk, conferă muzicii funcţie activă în desfăşurarea acţiunii. În rolul titular, Victor Rebengiuc creionează realmente extraordinar figura contradictorie a lui Tănase Scatiu, drama arivistului complexat pe care rapacitatea îl dezumanizează treptat. Restul distribuţiei, impecabil alcătuită, pînă la simplele apariţii, reuneşte actori de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primă mînă ai scenei şi ecranului românesc: Eliza Petrăchescu, Vasile Niţulescu, Carmen Galin, Cătălina Pintilie, Csiki Andras, Dan Nuţu, Victor Ştrengaru etc.

Şi *Dincolo de pod* al lui Mircea Veroiu se înscrie printre acele rare cazuri de fericită colaborare dintre literatură şi cinematograf. Semnînd deopotrivă scenariul şi regia, Mircea Veroiu ne propune o viziune modernă, concentrată, a operei lui Slavici, care îşi dezvăluie astfel sensuri noi, neglijate uneori de exegezele literare tradiţionale. Interesat mai puţin de ascensiunea Marei, de zbaterea îndîrjită a acestei foste podăriţe pentru agonisirea de avere şi mai mult de explorarea în adîncime a universului descris de romancier, cineastul urmăreşte aparent iubirea furtunoasă dintre Sida, fiica Marei, şi Hans Huber, fiul partenerului de afaceri al acesteia. În realitate, însă, filmul îşi propune un ţel mult mai ambiţios: să refacă portretul unei societăţi într-un moment dat, în speţă acela al burgheziei transilvănene din preajma revoluţiei de la 1848. O lume la prima vedere liniştită şi imobilă, dar de fapt aprig măcinată de patimi — patima înavuţirii unora, patima nobilă a convingerilor revoluţionare a altora, patima mistuitoare a dragostei, patima prejudecăţilor religioase şi naţionale.

Pentru a ancora mai precis acţiunea într-un context social — istoric concret, Veroiu şi-a luat libertatea — salutară — ca, pornind de la o sugestie vagă a textului literar, să investească unele personaje cu datele de luptători, animaţi de idealul luptei pentru dobîndirea libertăţii naţionale şi sociale. Această inserţie a politicului în textura filmului, excelent operată, îi amplifică spectaculos semnificaţiile, îi dă un suflu generos, îmbogăţind implicit psihologiile, în sensul modernizării lor. Cineast realmente îndrăgostit de arta lui, fin cunoscător al limbajului cinematografic, Mircea Veroiu se preocupă şi de astă dată de «scriitura» filmului, deşi excesul de caligrafie poartă în sine primejdia unui stil îngheţat. În cazul de faţă, însă, grija pentru frumuseţea imaginii nu afectează cu nimic fluenţa naraţiunii, dimpotrivă, îl fascinează pe spectator. Ştiinţa utilizării prim-planurilor şi a detaliilor, a cadenţei şi a construirii elipselor, îl ajută să creioneze din cîteva cadre destine sau momente de neuitat. Prin excelenţă film de autor, deşi ecranizare, *Dincolo de pod* este în acelaşi timp un film de echipă, în măsura în care de la decoruri (Nicolae Drăgan), la costume (Hortensia Georgescu), şi de la imagine la interpreţi, totul se subsumează unei viziuni unitare, menite să restituie atmosfera şi poezia, clocotul interior şi sfîşierile dureroase ale universului evocat. Un virtuos al camerei, operatorul Călin Ghibu ştie să confere imaginii celei mai simple un aer de rafinată nobleţe. Cultura plastică a realizatorilor acestui film se vădeşte permanent în compoziţia cadrelor care trimit — fără ostentaţie, dar cu intenţia de a trezi filiaţii în memoria spectatorului — la celebre pînze din pictura flamandă şi a septentrionului. Distribuţia prilejuieşte unor excelenţi actori veritabile bijuterii interpretative, în roluri de numai cîteva replici sau în roluri principale: Irina Petrescu, Ion Caramitru, Mircea Albulescu, Leopoldina Bălănuţă, Andrei Finţi, Maria Ploaie, Ovidiu Iuliu Moldovan, Monica Ghiuţă, Florin Zamfirescu.

O ecranizare este şi comedia *Povestea dragostei*. La mai bine de un deceniu după *De-aş fi Harap Alb*, colaborarea lui Ion Popescu-Gopo cu hîtrul născocitor de basme Ion Creangă continuă fericit, spre desfătarea copiilor «de la 7 la 77 de ani», cum spune genericul acestei feerii muzicale în care intervin şi personaje de desen animat. Cu fantezia lui scotocitoare, Gopo a găsit în *Povestea porcului* sîmburele unor neaşteptate interpretări, proiectînd brusc întîmplările pline de tîlc ale moşului şi ale babei doritori de odraslă în lumea nu mai puţin plină de tîlc a *science-fiction*-ului. Poate că în nici unul din filmele anterioare ale lui Gopo, această obsesie a cosmosului, a vecinilor de galaxie, n-a fost mai puternic şi mai tulburător prezentă. Sub aparenţa naivă a basmului se strecoară un fior metafizic şi în amintire îţi stăruie îndelung imaginea astronantului în costum strălucitor care comunică în noapte, prin semnale luminoase, cu semenii lui de pe o steluţă îndepărtată. Din păcate, din punct de vedere plastic, filmul e mai puţin izbutit şi spectatorul rămîne cu nostalgia viziunii rafinate din *Harap Alb*.

Trei zile şi trei nopţi, ecranizare după romanul *Apa* al scriitorului Alexandru Ivasiuc, a prilejuit debutul lui Dinu Tănase în lung-metrajul de ficţiune. Cunoscut pînă acum ca realizator de filme de televiziune şi ca talentat reprezentant al admirabilei noastre şcoli de operatori de imagine, Dinu Tănase nu s-a sfiit să-şi înceapă noua carieră păşind ferm, fără inutile complexe, pe tărîmul colţuros al filmului politic de evocare istorică. *Trei zile şi trei nopţi* recreează cu indiscutabilă forţă epică un episod din primăvara lui 1946, cînd într-un oraş transilvănean prefacerile politice şi sociale în curs prilejuiau confruntarea violentă a două tipuri umane: de o parte cei care luptau să cucerească puterea, pentru că «dreptate fără putere nu se poate» iar de cealaltă parte cei convinşi că trăiesc «într-un timp fără lege, în care fiecare apucă». Adaptîndu-şi pentru rigorile ecranului propriul roman, Alexandru Ivasiuc ne-a propus un tablou vibrant, care se voia descătuşat de şabloane, al acelei epoci de fundamentale opţiuni existenţiale. Realizat cu nerv şi cu ştiinţa naraţiunii cinematografice (în ciuda excesului de dialog), cu intuiţie pentru recrearea atmosferei de epocă şi animarea planului doi cu o tipologie populară, *Trei zile şi trei nopţi* este în acelaşi timp filmul unui regizor matur, stăpîn pe meseria lui. De aici şi pînă la afirmarea unui stil propriu, personal, nu mai e decît un pas. Care trebuie făcut însă.

Ultima noapte a singurătăţii, filmul lui Virgil Calotescu, are ca punct de pornire un roman de actualitate: *Descoperirea familiei*, al scriitorului Ion Brad. Prima sa calitate este autenticitatea. Poate pentru că formaţia de documentarist a regizorului şi-a spus cuvîntul în creionarea de detalii mici, pline de farmec şi căldură a atmosferei satului unde se petrece acţiunea. Această autenticitate, susţinută de decorurile funcţionale, pe alocuri cu o notă discretă de umor, echilibrează oarecum defectele de construcţie ale filmului. În fond,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însuşi conflictul central, care-l opune pe mîndrul şi îndărătnicul ţăran Octavian Borcea preşedintelui de gospodărie colectivă Cireş, apare nebulos şi insuficient argumentat. De unde la început filmul pare să propună o viguroasă dezbatere despre procesul de transformare a mentalităţii rurale, pe parcurs accentul se deplasează spre probleme de natură familială. Filmul aduce astfel în discuţie un aspect dureros şi de stringentă actualitate, ignorat pînă acum de cinematografia noastră: singurătatea sufletească a părinţilor care îşi văd odraslele părăsindu-şi satul natal şi uitînd cu anii să mai dea semn de viaţă celor rămaşi în continuare să muncească ogoarele, după tradiţia din moşi strămoşi. Deşi refuză energic viziunea idilică, în favoarea unui realism de bună calitate, *Ultima noapte a singurătăţii* nu izbuteşte să evite schematismul, iar excesiva modestie în exprimare a cineastului nu e de natură să-l salveze de platitudine.

Cea din urmă ecranizare apărută anul trecut a fost *Premiera*, un exemplu neavenit de « teatru în conservă », ca să folosim formula lui Marcel Pagnol. Pornind de la piesa *Travesti* a binecunoscutului nostru dramaturg Aurel Baranga, regizorul Mihai Constantinescu n-a ştiut să transcrie sensurile ei în termeni specifici cinematografici, şi replicile scăpărătoare ale lui Baranga sînt anihilate pe ecran de o neinspirată punere în pagină. Bateria de comedieni de primă mînă cu care regizorul a crezut că îşi va salva fragila construcţie a acestui film făcut de mîntuială nu face decît să ne sporească regretul în faţa unui posibil succes ratat.

Dacă ani de-a rîndul cineaştii noştri şi-au concentrat atenţia asupra evenimentelor-cheie din istoria naţională, acum în prim-plan au trecut problemele actualităţii. Din păcate, însă, nu întotdeauna cu suficientă forţă artistică, parte din vina unor scenarii firave, lipsite de conflicte autentice, parte din vina realizatorilor care se bizuie exclusiv pe *story*-ul propus de scenarist, uitînd că într-un film atmosfera, detaliile unei ambianţe pot fi uneori mai importante chiar decît subiectul însuşi. Un admirabil exemplu în acest sens este *Mere roşii*, debutul cinematografic al regizorului nostru Alexandru Tatos. Cu intuiţie şi sensibilitate, Tatos a folosit scenariul lui Ion Băieşu ca o temă de fond pe marginea căreia şi-a brodat suita de improvizaţii. Explorînd minuţios universul lipsit de spectaculozitate al existenţei cotidiene într-un mic spital de provincie, cineastul se înscrie pe linia realist-polemică inaugurată în filmul românesc de *Reconstituirea* şi continuată de *Filip cel bun*. Căldura, tandreţea şi chiar umorul cu care sînt privite personajele nu exclude observaţia incisivă de ansamblu, prelungită discret spre o meditaţie asupra sensurilor existenţei contemporane.

Deşi la antipod ca formulă, dinamicul *Zile fierbinţi* al lui Sergiu Nicolaescu ne propune la rîndul lui o foarte izbutită radiografie a prezentului, văzut de astă dată din unghiul unui director de şantier naval. Mai spectaculos, lucrat în tonuri mai energice, filmul lui Nicolaescu pledează pentru înţelegerea cu adevărat comunistă a ideii de încredere în oameni. Chiar dacă miza conflictului este cam stereotipă, *Zile fierbinţi* se răscumpără prin faptul că ne oferă portretul ataşant şi credibil al unui şantier şi al unor oameni obişnuiţi să-şi trăiască permanent viaţa în tensiune, să lupte pentru a-şi impune punctele de vedere.

MANUELA GHEORGHIU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

Cinematograful românesc contemporan 1949—1975

(Bucureşti, Editura « Meridiane », 1976, 236 p.)

Apărut în Editura « Meridiane », Bucureşti, 1976, sub îngrijirea regretatului dr. Ion Cantacuzino şi a dr. Manuela Gheorghiu, *Cinematograful românesc contemporan — 1949—1975* reprezintă fără îndoială o remarcabilă sinteză a fenomenului cinematografic din ţara noastră surprins în dinamica sa complexă.

Volumul, riguros structurat, abordează prin prisma unor cunoscute personalităţi ale criticii noastre de film « istoria filmului românesc din perspectiva principalilor parametri ai producţiei cinematografice şi grupează analiza lor în funcţie de viitoare lucrări istoriografice ».

Destinat nu numai momentului, ci considerat mai ales ca un important punct de reper în perspectivă istorică, volumul se constituie ca un real îndreptar, ca una dintre cele mai complexe sinteze, critică şi autorizată, asupra destinelor filmului românesc. Caracterizat de un remarcabil consens de opinii, rod al unei îndelungate meditaţii şi al înaltei conştiinţe profesionale, volumul este o riguroasă operă de istorie critică şi, aşa cum l-au gîndit şi elaborat coordonatorii, « o ipoteză de lucru şi o deschidere de drum ».

Studiul care inaugurează volumul — *Un sfert de veac de film românesc*, semnat de Ecaterina Oproiu — fixează cadrul general al evoluţiei cinematografiei româneşti în ultimul sfert de veac. Apreciind că pînă în 1948 cinematografia românească a existat mai mult ca « realitate afectivă », autoarea trece la istoria propriu-zisă al cărei început îl putem considera o dată cu naţionalizarea, 1948. Enunţînd poncifele acelor vremuri, Ecaterina Oproiu surprinde apariţia treptată a *nuanţelor*, a momentului în care, după *Scurta istorie*, *Viaţa învinge* şi *Moara cu noroc*, cineaştii încep să-şi vadă ticurile şi clişeele şi încearcă să le înlăture. Sînt punctate momentele cheie: înfiinţarea Asociaţiei Cineaştilor, a Arhivei Naţionale, apariţia revistei *Cinema*, organizarea de festivaluri, elaborarea planurilor de perspectivă. Subliniindu-se apariţia ideii de epopee naţională, se consideră că poporul nostru are o adevărată « vocaţie a istoriei » şi că preferinţa publicului pentru aceste filme « apare ca un fapt sociologic ». Sînt trecute în revistă principalele filme, de la *Tudor*, considerat film-pilot, şi pînă la *Puterea şi Adevărul*, apreciat ca « cel mai exact ‹ . . . › şi mai angajat şi mai răspicat film de dezbatere ». « Capodopera mult visată » nu a apărut, saltul calitativ se exprimă însă « printr-un proces de maturizare nevertiginos, dar care are loc pe toate treptele breslei », conchide cu optimism lucid şi argumentat Ecaterina Oproiu.

Manuela Gheorghiu şi Constantin Pătrăşcoiu semnează studiul intitulat: *Temeliile cinematografiei naţionale. Structuri şi perspective*. Acest scurt panoramic asupra bazei tehnico-materiale existente constituie punctul concret de plecare, care permite dezvoltarea celorlalte materiale dedicate studiului « produselor » studiourilor înfiinţate.

Aspecte ale spectacolului şi repertoriului cinematografic de Mihai Duţă trasează datele esenţiale ale difuzării din ţara noastră, difuzare modestă pînă în 1948 şi anarhică, asigurată — în exclusivitate — de sectorul particular şi rezumîndu-se doar la mediul urban. Analiza făcută asupra repertoriului şi a structurii sale actuale relevă raportul dintre filmele provenite din import şi cele din producţia naţională, remarcîndu-se procentul ridicat de spectatori la filmul românesc. Pentru a accentua caracterul de act profund cultural al difuzării filmului, autorul sugerează « înfiinţarea mai multor cinematografe de capacitate medie şi mică (cinematografe experimentale) ‹ . . . ›, care vor contribui la promovarea unor filme mai greu accesibile », propunere care credem că trebuie reţinută.

Regretatul dr. Ion Cantacuzino, unul dintre coordonatorii volumului, conturează « un tablou de ansamblu al conţinutului filmelor româneşti din ultimul sfert de veac » în studiul intitulat *Peisajul filmului românesc de azi*. După ce evocă « epoca primitivă a cinematografiei româneşti », Ion Cantacuzino schiţează un tablou al genurilor fundamentale, tablou care rămîne deschis nuanţelor şi îmbogăţirilor generate de variaţiile istorice şi sociale, impunîndu-se observaţia în ceea ce priveşte parcimonia filmului biografic, a filmului de scheciuri şi a filmului de montaj.

Dr. Manuela Gheorghiu, celălalt coordonator al lucrării, semnatara studiului intitulat *Patosul epopeii naţionale*, abordează tema mai întîi dintr-o perspectivă istorică. Remarcînd că « O privire retrospectivă asupra filmografiei româneşti contemporane evidenţiază într-adevăr un fapt cel puţin surprinzător: cvasitotala, parcă *programatica* absenţă, în primul deceniu, a filmelor de evocare istorică », observaţie valabilă şi pentru filmul de război, autoarea reface — cronologic — istoria filmului istoric românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Manuela Gheorghiu își mărturisește — ca și alți semnatari — insatisfacția față de ilustrativismul unor filme istorice. Insuficienta elaborare a scenariului pare să rămînă însă principala cauză a acestor neîmpliniri, parțial estompate de debutul unor tineri regizori (Cristiana Nicolae, Constantin Vaeni) care au adus o viziune nouă și un nivel corespunzător al transfigurării artistice. Referindu-se la filmele de război (dealtfel o preocupare declarată a autoarei, aprofundată într-un studiu amplu, recent publicat și intitulat *Filmul și armele*), Manuela Gheorghiu consideră că în « abordarea războiului cineaștii noștri puteau opta între două modalități sensibil diferite: « *meditația cu implicații poetico-filozofice* sau *spectacolul unor întîmplări palpitante* ». Pentru a completa tabloul, se fac referiri și la serialul TV *Un August în flăcări* și la ciclul de factură polițistă evocînd aceeași perioadă tulbure, de violente înfruntări, inaugurat de Sergiu Nicolaescu cu filmul *Cu mîinile curate* și continuat de același regizor și de Manole Marcus pe scenarii semnate de Titus Popovici și Petre Sălcudeanu.

În strictă filiație ideatică se situează studiul lui Valerian Sava, *Filmul politic și școala națională — o strategie a afirmării*. Pornind de la considerația că « Filmul politic, ca specie și curent artistic, își încearcă șansele în producția românească a ultimilor ani în sincronism cu unele dezvoltări dintre cele mai semnificative ale cinematografiei contemporane », Valerian Sava notează *Desfășurarea* ca « cel mai concludent antecedent », producțiile următoare — pînă la *Viața nu iartă*, film considerat ca o ruptură cu epica ilustrativă — nefiind notabile. Subliniind importanța capacității unei școli naționale de a aduna « în jurul realizărilor de performanță suite de lucrări medii, din rîndul cărora poate de asemenea izbucni uneori excepția » (poziții asemănătoare s-au mai întîlnit pe parcursul lucrării) criticul Valerian Sava notează filmele care prin unele calități au păstrat « viu interesul pentru filmul inspirat din trecutul revoluționar apropiat ». Fixînd un cadru general — ilustrat de producții remarcabile din întreaga lume — autorul apreciază unele realizări românești reprezentative (*Puterea și Adevărul*, *Trecătoarele iubiri*, *Viforniță*, *Proprietarii*, *Trei scrisori secrete*, *Un zîmbet pentru mai tîrziu*), dar manifestă și rezerve față de filmele care abordează aspecte din trecut sau fac prea frecvente referiri la întîmplări ce aparțin unui timp revolut. Parafrazînd un celebru apel lansat de Delluc, Valerian Sava cere filmului politic românesc înaltă ținută și deplină concordanță între idee și realizare, concentrînd-o în imperativul: « Filmul politic să fie film și să fie politic ».

Problematica și istoria documentarului românesc — preocupare a criticului Călin Căliman, concretizată în frecventele materiale dedicate acestui modest gen care « niciodată n-a invidiat forța de atracție a filmului cu mari actori » — face obiectul studiului intitulat și ordonat pe ideea: *Filmul documentar și istoria construcției socialiste*. Considerîndu-l ca un adevărat « manual de istorie în imagini a anilor noștri », Călin Căliman enumeră și caracterizează succint numele semnificative, nume-reper, personalități care au trasat un drum, s-au dedicat unor genuri și menționează, ca o realizare aparte, « un emoționant documentar eseistic de lung metraj », *Apa ca un bivol negru* (film cu caracter programatic al unei întregi promoții de tineri absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică).

B.T. Rîpeanu — semnează un studiu intitulat *Filmul de animație — repere pe traiectoria unei evoluții*. Subordonîndu-și materialul titlului, după o scurtă « protoistorie » a animației românești, autorul, consemnînd și condițiile bazei tehnico-materiale, se oprește asupra reperelor semnificative. Subliniind succesul internațional al filmului *Scurtă istorie* (Ion Popescu-Gopo, 1957), sînt punctate etapele și titlurile mai importante, remarcînd însă că « realizările acestea, relativ meritorii », raportate la producția internațională nu depășeau media < . . . >. Alături de producții mai modeste se consemnează apariția unora de excepție. Concluzia materialului, argumentată — pe parcurs — și de citate din critica de specialitate, este sugerată atît de titlul ultimului capitol — « O cristalizare care întîrzie să se producă », dar și din interogația care-l încheie, referindu-se la un posibil și dorit « front al animației românești al cărui clocot pare incert ».

Consecvent unor preocupări evidente atît în activitatea de la catedra de filmologie a Institutului de artă teatrală și cinematografică cît și în alte materiale apărute în presă sau la radio, George Littera semnează un articol de stilistică: *De la « Moara cu noroc » la « Pădurea spînzuraților »: în căutarea limbajului*. Considerînd aceste două filme ca punctele cheie ale « sporadicelor acumulări la vîrsta premergătoare unei dorite maturizări, o perioadă în care se epuizează un întreg ciclu de căutări », autorul marchează principalele etape parcurse pentru găsirea limbajului specific celei de-a 7-a arte. Executînd un « raff » peste primele noastre producții semnificative din punct de vedere stilistic, George Littera fixează caracteristicile lor care, apoi, se vor regăsi la scară și valoare diferită în mai toate filmele: *Lupeni'29*, definit ca « un film coral, în tradiția documentarului narativ »; *Tudor* — « exactitate cronicărească », « inflexiune lirică », « patetism interiorizat »; *Viața nu iartă*, *Cînd primăvara e fierbinte*, *Anotimpuri*, tentative experimentaliste avînd drept particularitate « discontinuitatea analizei psihologice ». Aprecieri de mare fineță și exactitate, o analiză absolut anatomică, o « disecție » care nu eludează nici un aspect al întregii gramatici de film este, în continuare, dedicată de autor celor două filme de referință cuprinse și în titlu: *Moara cu noroc* și *Pădurea spînzuraților*.

Decanul de vîrstă al criticii noastre de film, D.I. Suchianu, și Magda Mihăilescu fac multiple referiri la unul dintre punctele de rezistență ale cinematografiei românești: interpretarea. Cele două studii consacrate acestei teme: *Actorii noștri* și, respectiv, *Valori interpretative*, se întîlnesc pe același teren al aprecierilor, căci, așa cum notează D.I. Suchianu în binecunoscutu-i stil, « Cu privire la actori se poate însă spune că stăm bine. Atît ca număr, cît și ca grad de naturalețe ». După cîteva demonstrații elocvente în care mecanismul jocului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unor actori e demonstrat şi narat de D.I. Suchianu în maniera-i caracteristică, Magda Mihăilescu constatînd, din fericire, imposibilitatea grupării lor în tiparele histrioneşti de circulaţie, încearcă o clasificare *sui generis*.

Din punct de vedere al « scenografiei înţelese în primul rînd ca funcţie dramatică », Alice Mănoiu semnează *Decorul — o poartă către stil*. Preluînd termenul de *realism*, autoarea îi conferă cele mai diferite virtuţi, dilatîndu-l, grupînd scenografia filmelor noastre (considerată ca totdeauna puternic influenţată de personalitatea regizorului) după criterii insolite. *Realismul romantic* este cadrul în care se situează *Răsună valea* sau *Desfăşurarea* sau, cu predilecţie spre straniu şi experiment, *Zodia fecioarei* şi *Canarul şi viscolul*. *Realismul clasic* înseamnă *Moara cu noroc* şi *Comoara din vadul vechi*, adică Victor Iliu. *În realismul istoric* autoarea operează disocierea între « interpretarea istoriei, reconstituirea esenţei epocii, a sensului ei figurativ » *(Tudor)* şi « direcţia muzeistică », înregistrarea arhivistică a tabloului de epocă înţeles ca inventar de recuzită a secolului, aglomerarea de elemente colorate, pitoresc naiv, neselectiv. Liviu Ciulei poate fi numit exponentul *realismului baroc*, ajutat, desigur, de doi interlocutori plastici deosebit de activi: Giulio Tincu şi Ovidiu Gologan. *Realismul simbolic* este ilustrat de *Duminică la ora 6*, *Meandre*, *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte*, *Dincolo de nisipuri*. *Realismul cotidian* — ca o prelungire personală şi autohtonă a neorealismului — este aflat în special în filmele inspirate din actualitatea imediată. O categorie aparte, adaptată genului respectiv, o reprezintă *realismul feeric*, prezent în *Tinereţe fără bătrîneţe*, *Veronica*, *Harap Alb*, sau ceea ce autoarea numeşte inspirat *realismul de excepţie*, comun unor filme şi ele de excepţie: *Felix şi Otilia*, *Nunta de piatră*, *Duhul aurului*. Fiecare din aceste categorii este argumentată, demonstrîndu-se că stilul nu este şi nu poate fi decît rezultatul unei comuniuni artistice în care, chiar dacă personalitatea regizorului rămîne factorul decisiv, acesta are aliaţi importanţi în scenograf şi operator.

Alături de actori, care deseori au « salvat » unele dintre filmele noastre, s-a găsit întotdeauna *imaginea* care a revitalizat filmul, l-a « fardat », l-a sprijinit. Eva Sîrbu consacră studiul *Imaginea imaginii* talentaţilor noştri operatori care, mai ales pentru marele public, rămîn oamenii « din spatele aparatului de filmat ». Personalitatea regizorului nu poate fi ignorată: imaginea, chiar realizată de altă « mînă », este în mare parte emanaţie a gîndirii plastice regizorale. Numele lui Ovidiu Gologan, Gh. Fischer, Al. Întorsureanu, George Cornea, Grigore Ionescu, Nicolae Girardi, Nicu Stan — legate de filme diferite, filmate în « cheie » şi « culoare » diferite — reflectă personalitatea puternică a fiecăruia, dar inteligent şi suplu pliată pe exigenţele şi stilul regizorului cu care lucrează.

O analiză pertinentă, aplicată, realizează Olteea Vasilescu în articolul *Între imagine şi sunet*. Punctul de plecare al demonstraţiei îl constituie « poetica » lui V. Iliu, care considera în permanenţă « muzica drept o dimensiune a imaginii vizuale » (nu-i nici un paradox în constatarea că spectatorul se află în situaţia de a vedea şi auzi imaginea). Pornind de la aceste consideraţii, autoarea întreprinde analize minuţioase ale coloanelor sonore a diferitelor filme — *Moara cu noroc*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Tudor*, *Meandre*, *Duminică la ora 6*, *Răscoala* — sesizînd importanţa şi implicaţiile de ordin psihologic şi estetic ale muzicii, desluşind cu fiecare film « încercarea meritorie de însuşire a unor formule noi ale articulaţiei audio-vizuale », paralel fiind enumeraţi şi cei mai importanţi creatori de muzică de film.

Plecînd de la afirmaţia că « filmul, artă de confluenţă < . . . > dispune de o capacitate importantă de influenţare a publicului pe linia formării unei conştiinţe racordate cu epoca şi cu idealul ei social-politic, civic, etic şi estetic », Ion Toboşaru semnează *Filmul naţional contemporan şi conştiinţa socialistă*. Adoptînd poziţia declarată de a nu fi preocupat de enumerarea filmelor ca atare şi nici de ierarhizarea lor, studiul este structurat pe ideea urmării acelor filme care au transformat creaţia artistică « într-un document al timpului ». Menţionîndu-se « vocaţia actualităţii » cu filme reprezentative sau filme care reflectă istoria prin prisma contemporaneităţii, se precizează că « noile raporturi instituite în efervescenţa creatoare a artelor în general, fizionomia politică, civică, morală şi estetică a creatorului, solicită o viziune modificată în ceea ce priveşte realismul în arte ». Legată de aceste imperative, se găseşte însă şi necesitatea formării gustului publicului nostru — numărul record de spectatori la filmul românesc nu înseamnă însă şi *înţelegerea* lui. Autorul operează fine disocieri: « a vedea filme nu înseamnă încă a fi şi educat şi nu înseamnă a înţelege, în dimensiuni reale, realitatea spirituală construită în pluralitatea imaginilor filmice ». Reflex firesc al acestor cerinţe sînt sugestiile pentru includerea culturii cinematografice în învăţămîntul superior, ca element indispensabil al unei culturi armonioase, complexe şi unitare, indiferent de profilul facultăţilor.

Abordînd problema *Condiţiei critice de film*, Gelu Ionescu subliniază unul din principelele aspecte: scopul precumpănitor — popularizarea. Consecinţă firească, s-a acordat, aproape în toate publicaţiile noastre, în special în cele cu caracter permanent, un spaţiu tot mai mare rubricilor de film. Preponderentă ca modalitate publicitară rămîne *cronica* de film. Pentru a crea o imagine de ansamblu sînt menţionate şi formele de pregătire: Catedra de istoria şi teoria filmului la Institutul de artă teatrală şi cinematografică şi Secţia de cercetare a Institutului de Istoria Artei, ambele relativ recente, iar în strînsă concordanţă activitatea deosebit de preţioasă a Arhivei Naţionale de Filme, ca şi emisiunile specifice realizate de Televiziune.

Tabloul preocupărilor teoretice este completat de Mihai Nadin cu *Cinematografia şi cartea de film*. Considerînd cartea de film ca un factor determinant care a contribuit la impunerea cinematografului — « ca artă de mare impact social, de largă audienţă publică », autorul concentrează — şi am putea spune recenzează în cîteva pagini — cele mai semnificative volume apărute. Din păcate, lista acestora — fie că e vorba de contribuţii autohtone, care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

medităţă îndelung mai ales asupra destinelor cinematografiei naţionale, sau de traduceri — este relativ restrînsă în raport cu necesităţile şi cu interesul manifestat de cititori şi spectatori (cea mai mare parte este datorată Editurii « Meridiane »).

În acelaşi context — al unui acut imperativ al educaţiei spectatorului prin toate formele, pentru ca acesta să fie pregătit să recepteze mesajul unui film la nivelul corespunzător — se situează şi articolul *Cinecluburile şi cultura cinematografică* semnat de Manuela Gheorghiu şi Geo Saizescu. Dacă — vechi deziderat încă neîmplinit — studierea cinematografiei nu este introdusă, sub nici o formă, ca o disciplină în sistemul de învăţămînt, totuşi *cinecluburile*, ca « forme specializate de îndrumare în tainele celei de-a şaptea arte » au fost concepute ca « instituţii de alfabetizare filmică ». Menţionînd utilizarea acestor forme, pasiunea şi talentul animatorilor lor (atestat şi de succesul obţinut la diferite festivaluri republicane), autorii sesizează însă şi aspecte neplăcute, propunînd sugestii privind perfecţionarea acestei activităţi care, fără îndoială, demonstrează o importantă creştere calitativă: crearea unei Filmoteci, reluarea cursurilor de Istoria filmului din cadrul Universităţii Populare Bucureşti etc.

Cu valoare de concluzie, studiul final — *Specificitate naţională şi solidaritate umană* de Florian Potra urmăreşte să contureze unele elemente specific naţionale ale filmului autohton (preocupare a autorului dezvoltată într-un amplu volum apărut recent în Editura « Meridiane »). Filmele citate şi analizate în parametrii propuşi încearcă să delimiteze şi apoi să aprofundeze « caracterul propriu, naţional al specificităţii cinematografului românesc » şi ne impun să stabilim « în ce constă patrimoniul său expresiv şi, mai cu seamă, în ce constau posibilităţile sale de înflorire, de evoluţie ». Titluri-reper apar şi aici, în corelaţie uneori cu echivalente de mare circulaţie din literatura şi filmul universal. Aprecierile, disocierile şi paralelele converg firesc către aprecierea finală formulată astfel: « cinematograful românesc *începe să fie un cinematograf problematic*, adică în stare să abordeze şi să exprime probleme centrale din viaţa naţiunii socialiste şi să le privească tot mai mult din faţă în faţă ».

Conceput astfel, volumul abordează aspecte ale cinematografiei naţionale însumate într-o analiză vie, critică şi pertinentă, din care aproape nici un film sau nume n-a fost omis. Dimensiunea ştiinţifică a volumului este completată de o migăloasă *Filmografie* a filmelor de ficţiune din anii 1949—1975, cît şi de o bogată iconografie inspirat şi sugestiv grupată pe teme.

Prin toate datele sale, *Cinematograful românesc contemporan* se constituie ca un util, necesar şi mult aşteptat instrument de lucru.

MARINA CONSTANTINESCU

ION ZAMFIRESCU

Drama istorică universală şi naţională,
Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, 296 p.
(Colecţia « Masca »)

Ion Zamfirescu analizează cu exemplară vigoare ştiinţifică, cu elegantă claritate, evoluţia dramei istorice universale şi naţionale şi, prin incursiuni concludente în istorie, filozofie, cultură, dispunînd de o bogată informaţie de specialitate, reconstituie istoricul acestei evoluţii.

Cartea debutează cu un capitol intitulat: « Faptul istoric şi reflectarea lui dramatică », prin care, de la început, autorul oferă cititorului o largă deschidere pentru înţelegerea şi interpretarea fenomenului studiat; în următoarele capitole cercetează originea şi specificul acestui gen dramatic, în funcţie de etapele istorice pe care le traversează, de curentele literar-artistice care le-au influenţat. Materialul — rod al unei temeinice cunoaşteri a istoriei teatrului universal şi românesc, a spiritului viu de selecţie al autorului, a capacităţii sale de a gîndi, analitic şi sintetic, de a pune în relaţie multiple aspecte care definesc fenomenul dramatic — este ordonat, după mai multe criterii, pe capitole şi subcapitole, ideile centrale fiind pregnant evidenţiate prin titlurile acestora.

Teatrul istoric a existat şi înainte de a se constitui ca gen dramatic. În antichitate nu întîlnim dramă istorică propriu-zisă, dar, demonstrează Ion Zamfirescu, urmărind procesul de consolidare a universului uman, înnobilat prin cultură şi istoricitate, găsim influenţe semnificative ale datului istoric şi în teatrul acestei epoci. Autorul îşi susţine afirmaţia, dezvăluind implicaţiile istorice din teatrul antic, fundalul istoric în creaţia tragică făcînd dovada că în spatele marilor idei ale vremii a existat întotdeauna istorie. Descoperirea omului — piatra unghiulară a istoriei şi culturii greceşti —, ideea eliberării sale revin, cu insistenţă, într-o formă sau alta în tragedia greacă; la baza acestei idei — spunea autorul — « ca şi de-a lungul procesului ei de maturizare, există şi a trebuit să existe *istorie* » (p. 17).

Autorul merge pe filonul implicaţiilor istorice şi a fondului istoric şi în comedia greacă, avînd ca ax principal comediile cu caracter social şi politic ale lui Aristofan. Piesele sale, de valoare universală, au în punctele de plecare « situaţii locale de însemnătate istorică »; există în teatrul său « intuiţii şi judecăţi istorice » (p. 29).

Un aspect similar caracterizează şi teatrul medieval, în care nu există dramă istorică, dar elementele istorice nu numai că nu lipsesc, sînt, dimpotrivă, prezente în textele dramatice într-un număr

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apreciabil; reflexele istorice în teatrul medieval se înscriu în categoria actelor de emancipare.

Drama istorică, gen dramatic constituit, datează din Renaştere şi faptul nu este întîmplător, ci se integrează în larga mişcare de idei a acestei epoci, în viaţa ei spirituală, în generoasa ei viziune umanistă. Toate implicaţiile şi semnele premonitorii existente în antichitate şi evul mediu « au găsit în această epocă — demonstrează Ion Zamfirescu — un climat potrivit pentru a ieşi la suprafaţă, a se organiza în forme unitare de artă, a-şi căpăta astfel mijloace proprii de elocinţă şi comunicare » (p. 52). Autorul pune în discuţie importanţa revenirii la cultura clasică, rolul şi zonele ei de influenţă, după care procedează sistematic la stabilirea şi sublinierea diferitelor etape de dezvoltare ale dramei istorice în renaşterea engleză şi spaniolă, oprindu-se cu precădere asupra punctelor de vîrf, marcînd cu deosebită claritate, cu argumente semnificative, diferenţierile specifice.

În teatrul clasic francez drama istorică nu figurează ca gen aparte; problema este dificilă şi controversată. Ion Zamfirescu o explică sub specia istoriei, filozofiei şi literaturii. Credincios opiniei potrivit căreia nu există literatură fără istorie, scoate în evidenţă factorii istorici — la Corneille şi Racine de exemplu — care au avut un rol esenţial în determinarea calităţii operelor lor dramatice. « Implicarea de elemente istorice a contribuit în mod peremptoriu ca această creaţie să capete adîncime şi autoritate », « a contribuit, anume, ca situaţia tragică să nu rămînă în sfere abstracte, impersonale » (p. 129), « a continuat pe portative moderne, ideea iniţiată de tragicii greci: destinul se află, nu în voinţe arbitrare din afară, ci în realităţi înscrise în istoria umanităţii ». Autorul face demonstraţia concludentă că « în lanţul dramei istorice, aceste implicaţii din teatrul clasic francez reprezintă o verigă necesară » (p. 130).

Cu o bogată şi complexă explicaţie a rolului pe care l-a avut filozofia în formarea gîndirii şi creaţiei din perioada iluministă, epocă în care continentul nostru a fost un adevărat creier al lumii, Ion Zamfirescu face cunoscut cititorului climatul spiritual al unui secol lucid, curajos, constructiv, un secol prin excelenţă al ideii în care au creat dramă istorică mari personalităţi literare: Alfieri, Voltaire, şi, cu precădere, Goethe şi Schiller.

Între romantism şi istorie au existat afinităţi evidente, ceea ce explică şi faptul că drama istorică cunoaşte în această perioadă o mare eflorescenţă. După ce face un istoric al acestui gen dramatic în romantism (influenţe, concepţii, structuri), Ion Zamfirescu analizează critic creaţia celor mai reprezentativi exponenţi ai acestui curent, curent în cadrul căruia dramei istorice i-a revenit rolul-cheie. « Într-o epocă în care forma de emancipare prin teatru polariza atenţia celor mai instruite şi mai active păturI ale societăţii moderne, atît pentru delectări estetice cît şi pentru revendicări sociale şi naţionale, drama istorică a dat teatrului, deopotrivă, conţinuturi şi perspective » (p. 195).

Preocupat de motivul istoric în drama contemporană, autorul porneşte de la cîteva premise teoretice; subliniind, în mod deosebit, ca trăsătură definitorie a dramei istorice din această perioadă, relaţia istorie-contemporaneitate, complexitatea şi diversitatea acestei relaţii, cercetează creaţia foarte diferită a unor dramaturgi: teatrul de distanţare al lui Bertolt Brecht, teatrul poetic al lui Giraudoux, confruntarea cu absurdul la Albert Camus etc., semnalează prezenţa temei istorice în teatrul politic şi cel poetic, în teatrul de idei şi în teatrul-document, în teatrul absurd şi în teatrul de avangardă.

Ultimele trei capitole sînt dedicate dramei istorice româneşti care îşi are începuturile către jumătatea secolului trecut şi care a suscitat permanent interesul şi preocuparea oamenilor de litere, căpătînd, în timp, conţinut şi valenţe noi. Autorul relevă cele două căi pe care s-a dezvoltat de la origini drama istorică românească: fresca istorică, dominată de chipul unui voievod de seamă, iubitor de ţară, luptător, în numele tradiţiei, pentru progresul uman şi naţional (*Luceafărul* de B. Şt. Delavrancea, *Vlaicu Vodă* de Al. Davila etc.) şi drama istorică al cărei erou cu trăsături excesive, contradictorii, e tributar gustului pentru studiul psihologic al fenomenului uman în sine, sau gustului romantic al vremii (*Despot Vodă* de V. Alecsandri, *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu, *Viforul* de B. Şt. Delavrancea etc.).

Referindu-se la influenţe, în care dominant este modelul francez, autorul recunoaşte şi vizibile prelungiri shakespeariene, care au pătruns la noi fie prin intermediul culturii franceze sau germane, fie direct prin opera marelui dramaturg englez şi analizează punctele de interferenţă cu literatura românească, care pe toată întinderea şi semnificaţia sa poartă pecetea originalităţii, originalitate născută din legendă, din cronică, din realitatea autohtonă.

În perioada interbelică, moment de mare însemnătate pentru cultura românească, în genere, s-au produs în drama istorică mutaţii caracteristice spiritului viu, efervescent al acestei vremi, în care s-a meditat îndelung asupra valorii şi posibilităţilor intrinseci ale poporului, capabil să aibă locul său definit în cultura şi viaţa lumii. Relevînd la Victor Eftimiu pasiunea şi instinctul sigur în modul de a concepe şi realiza teatralitatea, consemnînd şi aportul altor dramaturgi, Ion Zamfirescu insistă, printr-o analiză complexă, bogată în implicaţii şi nuanţe, asupra momentului de cotitură care a însemnat piesa *Danton* de Camil Petrescu. Aduce în atenţia cititorului pe dramaturgul Nicolae Iorga, care s-a apropiat de teatru cu marea sa personalitate de istoric, şi căruia — consideră îndreptăţit autorul acestei cărţi — gîndirea noastră literară şi întregul simţ critic al culturii noastre umaniste i-au rămas încă datoare. Şi încheie cu un capitol despre teatru, mit şi istorie, în care s-au exprimat, în genere, dramaturgii-poeţi şi a excelat poetul, filozoful şi dramaturgul Lucian Blaga.

În ultimul capitol al cărţii, care cuprinde fenomenul dramei istorice contemporane, autorul, reamintind liniile directoare consolidate prin tradiţie, comentează contextul actual, transformările în adîncime care s-au produs în existenţa noastră naţională şi impune, cu argumente temeinice, trăsătura dominantă, specifică a teatrului de inspiraţie istorică din această perioadă: legătura permanentă,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dinamică, cu problemele societăţii şi ale omului contemporan. Fie că se ocupă de « dramele revoltei sociale », sau de « dramele voievozilor », această idee este prezentă într-o formă sau alta în toate piesele, dintre care unele remarcabile contribuie la înţelegerea şi consolidarea spiritualităţii româneşti.

Cartea lui Ion Zamfirescu — *Drama istorică universală şi naţională* — are o însemnătate deosebită pentru istoria teatrului, pentru cultura românească, în genere. Bogăţia informaţiei, amplitudinea judecăţilor de valoare, forţa de generalizare şi în acelaşi timp capacitatea de a diferenţia şi nuanţa creaţiile dramatice în cadrul aceleiaşi perioade, universul larg istoric, filozofic, cultural, literar în raport cu care apreciază evoluţia dramaturgiei, mărturisesc valoarea elevată a cărţii.

ANA MARIA POPESCU

MANUELA GHEORGHIU

Filmul şi armele,

Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, 252 p.

Cartea Manuelei Gheorghiu, intitulată *Filmul şi armele*, carte superioară prin maturitatea investigaţiei ştiinţifice, prima lucrare românească de istoria filmului comparat, demonstrează capacitatea autoarei de a sintetiza cercetările sale originale prin rezultate, într-o structură care, prin forţa discursului critic, dovedeşte funcţionalitate teoretică şi practică într-o zonă defrişată cu competenţă. Volumul vădeşte în acelaşi timp seriozitatea unei culturi umaniste, construite şi consolidate, asimilarea unor discipline de confluenţă.

Cartea este alcătuită din zece capitole cu subdiviziuni ce atestă logica interioară a lucrării şi totodată metoda uzitată. În « Somnul raţiunii », « Imaginea totală a războiului (1896—1919) », « De la mit la demitizare (1945—1970) », examinarea enciclopedică a filmului de război — iniţial sub raport tematic — dezvoltată ulterior prin interpretare critică, filozofică, estetică, sociologică, psihologică şi politologică, încheagă discursul complex al unei cercetări ştiinţifice riguroase, capabilă de a circula cu competenţă în zonele filmului european, oprindu-se la momente semnificative şi capodopere ce ilustrează fundamentele teoretice propuse.

Debutînd cu capitolul « Somnul raţiunii », se configurează premisele necesare excursului critic, analizîndu-se cu aplicaţie teoriile ce acreditează agresiunea şi războiul, denunţul acestora pe baza argumentelor raţiunii şi ale lucidităţii angajate. « Blestemul violenţei », « Războiul, fenomen social », « Războaie drepte şi nedrepte », « Despre dreptul natural », « Războiul şi politica », sînt subdiviziuni necesare primului capitol, extrem de utile pentru a determina profilul şi fizionomia epocii. Studiile de istorie, de teoria şi practica diplomaţiei, de politologie, de polemologie, de drept internaţional, constituie izvoare indispensabile ce fortifică analizele de specialitate desfăşurate ulterior.

Capitolul « Inter arma » — cu subdiviziunea « Evoluţia temei războiului în arte » — oferă Manuelei Gheorghiu prilejul de a se opri la principalele momente ce aparţin istoriei civilizaţiei, evocînd primele imagini figurative ale războiului apărute în era mezolitică şi continuînd cu semnificativele *op*-uri din antichitate şi pînă în epoca actuală, remarcîndu-se constant particularităţile creaţiilor artistice, modalităţile de reflectare a războiului în cultura europeană, viziunea contradictorie proiectată asupra fenomenului, de la « perspectiva eroică » pînă la « demitizarea critică ».

Capitolele următoare ale lucrării « Imaginea totală a războiului » şi « Armele propagandei », solid construite, analizează producţiile cinematografice, profilul tematologic şi caracterologic al acestora pe baza experienţelor filmului francez, italian, englez, rus, german. Analizele întreprinse de Manuela Gheorghiu poartă amprenta patosului civic şi moral, susţinute cu sensibilitatea şi nobleţea istoricului ce, cu discernămînt, interpretează fenomenul artistic în varietatea implicaţiilor şi a dimensiunilor sale.

Filmul de război angajat din epoca 1918—1945, parţial filmul consacrat Marelui război, este examinat în funcţie de destinele Europei, de tendinţele generale ale timpului. Sînt parcurse etapele 1914—1918, 1918—1928, 1928—1938, 1939—1945 şi anii ulteriori, conturîndu-se poziţiile contradictorii sau atitudinile creatorilor în ceea ce priveşte convertirea filmului în armă politică, fie de demascare a turpitudinilor, în semnal de alarmă, de revoltă, de strigăt împotriva conflagraţiei mondiale, fie de incitare. « Strategia groazei », « Rezistenţă şi speranţă », sînt secvenţele care proiectează sever şi colorat, riguros şi sensibil succesiunile cinematografiei europene, servituţile şi succesele acestei arte, modificările de viziune în domeniul reflectării artistice a războiului.

Capitolul « De la mit la demitizare », cu subdiviziuni ca « Romantismul eroic », « Reacţii antiacademice », « Reconsiderarea critică a istoriei » — prelungit ulterior cu consideraţii privind valoarea educativă a filmelor de război şi cu note legate de psihologia receptării şi a semnificaţiilor actuale ale violenţei pe ecran — atestă examinarea estetică angajată a filmelor evocate, în sensul unor categorii estetice aplicate filmului european de naraţiune belică.

Manuela Gheorghiu consacră un capitol şi filmului românesc de război urmărind treptele evoluţiei specifice genului în anii 1912—1974. Examinarea cinematografiei naţionale se realizează prin valori tematice şi personalităţi creatoare. Structurile filmului contemporan românesc de război sînt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

analizate, aşa cum le impun cîteva experienţe consacrate, începînd cu filmul *Mitrea Cocor* pînă la *Pădurea spînzuraţilor*. Tehnica şi varietatea naraţiunii, modalitatea epică de abordare a războiului, tipologia eroilor şi particularităţile specificului naţional în arta filmului actual, reţin atenţia autoarei în această schiţă a istoriei filmului românesc, criteriul cronologic valorizîndu-se prin consideraţii estetice aplicate.

ION TOBOŞARU

IOAN MASSOFF

Teatrul românesc — privire istorică, vol. VI,
Bucureşti, Editura Minerva, 1976, 556 p.

În al şaselea volum consacrat istoriei teatrului românesc, sînt prezentate alăturat două perioade cu totul deosebite ale mişcării noastre scenice: o perioadă evident scurtă, dar densă în evenimente, în iniţiative, în demersuri artistice semnificative, dintre anii 1925—1931, şi alta, de mare întindere 1879—1916, localizată la Teatrul Naţional din Craiova, care prin orientarea şi factura preocupărilor şi spectacolelor ar fi fost mai nimerită în sumarul unui volum anterior. Oricare ar fi deosebirile, modul de tratare adoptat de Ioan Massoff rămîne asemănător. Punerea în pagină a faptului scenic nu se modifică în funcţie de perioada căreia acesta aparţine, ci dovedeşte perseverenţa unei încadrări cronologice, într-o succesiune ce ţine seama de condiţiile culturale, politice, economice ale teatrului nostru, iar pe de altă parte este marcată de sfera surselor documentare utilizate — în special presă şi arhive —, minuţios conspectate, dar selecţionate preferenţial cînd este vorba de perioada trăită, cunoscută direct de autor. Pentru stagiunile interbelice, de pildă, atît de eclectice ca repertoriu, ca tendinţe artistice, ca veleităţi uneori meritorii şi posibilităţi reale, ca reuşite de diferite importanţe, expunerea succesivă, consemnarea temperată a premierelor şi reluărilor teatrale luminează totuşi — pentru privirea atentă, gata să asocieze — contrastul strident, amestecul de preocupări (cîteodată uluitor de desuete), decalajul dintre intenţii şi valoarea rezultatelor scenice, cu ceea ce aduc ele ca autenticitate creatoare, cu influenţele firesti, inerente pe care le manifestă sau cu « preluările » mimetice (de rezolvări regizorale, scenografice). Iniţiativele dinamizatoare, contribuţiile memorabile, cu consecinţe atît artistice, cît şi organizatorice de durată pentru viaţa noastră teatrală sînt, în marea lor parte, subliniate cum se cuvine, fie că se datoresc unor conducători de teatre naţionale şi companii particulare ca V. Eftimiu, Iorgu Iordan, L. Rebreanu, soţii Bulandra, sau unor regizori ca V.I. Popa şi Maican, unor actori de mare talent (dintre care unii la începutul carierei). Autorul este interesat în permanenţă de condiţiile socio-culturale de afirmare a realizărilor şi valorilor noastre dramatice şi actoriceşti (primirea lor de către marele public şi de critică este mereu amintită), pe diferite căi de lansare şi în diferite modalităţi artistice, chiar dacă la unele nu aderă. Sînt oferite elemente de atmosferă culturală, de biografie creatoare, de viaţă teatrală (cu multiplele ei manifestări), preţioase elemente de referinţă pentru un comentariu care să cuprindă — dintr-o perspectivă contemporană, axată pe conceptele şi criteriile unei teatrologii avansate — arta spectacolului românesc din acea vreme.

ION CAZABAN

A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREŢU

Cultura spectacolului teatral,
Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, 208 p.

Decurgînd dintr-o cunoaştere pasionată a vieţii noastre teatrale, la care participă de decenii, după volume de teorie şi estetică a spectacolului contemporan (*Realism şi metaforă în teatru*, *Teatrul modern la răscruce?* relevînd prin însăşi concepţia lor şi prin datele concrete, analitice, o experienţă îndelungată de critic dramatic), Andrei Băleanu — împreună cu Constantin Băltăreţu — alcătuieşte de astădată un volum de interviuri a cărui importanţă nu poate fi trecută cu vederea. Importanţa sa constă în faptul că scopul pe care şi l-au propus autorii a fost atins: un volum de interviuri-mărturii de creaţie, implicînd (fără solemnitate rigidă) profesiuni de credinţă, aparţinînd unor regizori care — alături de alţii, desigur — au avut un aport artistic formativ şi un rol însemnat în afirmarea artei scenice, a « şcolii regizorale » româneşti, apreciată în numeroase ocazii şi peste hotare. În prefaţa intitulată, dealtfel, *Fişă pentru o monografie a şcolii regizorale româneşti*, Andrei Băleanu stabileşte un punct de vedere multiplu şi solid argumentat, jalonează o perspectivă de largă cuprindere, adîncă în timp, asupra acestui fenomen artistic ce s-a impus în mişcarea noastră teatrală. După cum declară de la început, atenţia a fost dedicată acelor regizori care s-au afirmat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spiritual, artistic, profesional în epoca socialistă. Cîteva consideraţii de istoria teatrului sînt necesare, remarcîndu-se noile condiţii sociale, politice, culturale în care apar şi evoluează talentele regizorale (o statistică sumară fiind concludentă în acest sens şi pentru ceea ce face posibilă, cantitativ şi calitativ, denumirea de « şcoală »).

După cele realizate la noi, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, de către Paul Gusty şi A. Davila, sau în perioada interbelică, mai ales de Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava — ceea ce se petrece, pe plan valoric, cu regia românească în ultimele trei decenii este consecinţa restructurării fertile a mişcării noastre teatrale, în care devin active noi principii organizatorice, servind o nouă orientare ideologică şi artistică. Se pot distinge — şi autorul relevă — cîteva etape în evoluţia regiei, marcată durabil de momentul « reteatralizării » (1955—1957), moment « intermediar », conţinînd « embrionul noii regii româneşti », după aprecierea unora, ca Sorana Coroamă, Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu. Formarea şi reuşitele regizorilor noştri — aşa cum reiese şi din interviuri — nu pot fi despărţite de repertoriul montat, de opera dramatică spre care sînt atraşi cu deosebire şi căreia îi găsesc soluţii scenice percutante (cei ce răspund ajung la referiri concrete la propria lor activitate: Sorana Coroamă şi dramele istorice, Valeriu Moisescu şi Caragiale, Dinu Cernescu şi Shakespeare, Lucian Giurchescu şi Brecht etc.). Totodată ele nu pot fi despărţite de calitatea artei interpretative, încorporată « în însăşi substanţa » lor, sau de nivelul de expresivitate la care s-a ridicat scenografia noastră. Este evidenţiată şi influenţa teatrului popular de la noi, cu particularităţile sale de fantezie în transfigurare, în stilizare, în utilizarea alegoriei sau a hiperbolei satirice. Remarcăm că, în studiul introductiv, Andrei Băleanu dezvoltă un punct de vedere prezentat concis altădată (la Sesiunea ştiinţifică a colectivului de cercetări teatrale al Institutului de istoria artei, din 14 şi 15 mai 1974), cînd erau propuse cercetării « corespondenţe ale artei regizorale cu epoca ce i-a dat naştere, modul ei specific de a răspunde necesităţii artistice şi sociale, rădăcinile ei în tradiţia naţională şi universală, relaţiile ei cu alte arte — şi în primul rînd cu cele care participă direct la crearea actului scenic: literatura dramatică şi artele plastice < . . . > locul special al regiei româneşti în contextul actual al căutărilor şi experienţelor teatrale pe plan internaţional ». Prefaţa se include astfel într-o bibliografie de investigare istorică şi sistematică a fenomenului artistic specific (din care amintim studii, articole, comunicări semnate de Letiţia Gîtză, Valentin Silvestru, Margareta Bărbuţă, Mihai Nadin, Natalia Stancu-Atanasiu).

Cele douăsprezece interviuri — luate regizorilor Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Mihai Dimiu, Moni Ghelerter, Lucian Giurchescu, Sanda Manu, Ion Maximilian, Valeriu Moisescu, Horea Popescu, Ioan Taub — vin în continuare să completeze, să argumenteze cele susţinute de Andrei Băleanu. Fiecare interviu este însoţit de date biografice utile, de o listă cronologică a montărilor din ţară şi străinătate. Intenţia autorilor volumului a fost de a obţine, în totalitate, « o foaie de temperatură a gîndirii regizorale româneşti la ora actuală ». După cum ne previn în mod deschis, n-au fost eliminate din răspunsurile primite « nici contrazicerile venite din impulsuri temperamentale, din diversitatea experienţelor de viaţă şi a manierelor de lucru, nici repetările « nepublicistice » denotînd persistenţa unor preocupări, difuziunea unor principii estetice, înrudirea unor talente, juxtapunerea unor certitudini ». Problemele discutate, care reunesc majoritatea opiniilor împărtăşite, sînt cele ale relaţiei regizorului cu: *a)* colectivul de creaţie în pregătirea viitorului spectacol, *b)* publicul pentru care se pregăteşte spectacolul — probleme, în fond, conexe.

Vorbind despre colaborarea sa cu interpreţii, Dinu Cernescu nu o consideră unilaterală, mereu la fel sau rezolvată odată pentru totdeauna, dimpotrivă: « Depinde foarte mult de piesă şi depinde foarte mult de actori ». Ceea ce îl preocupă este « o *stare* a repetiţiei », în care ideile, sugestiile, imaginile circulă în ambele sensuri, regizor-actori, iar viziunea regizorală se dezvoltă şi se îmbogăţeşte printr-o participare colectivă: « De aceea, la fiecare scenă, în afara ideii directoare, am în minte mai multe variante, ca să pot alege pe cea mai bună, în funcţie de acel inefabil pe care-l aduce actorul ». Alegerea şi acceptarea unui repertoriu capabil să diversifice talentul regizoral « tocmai pentru ca în timp, după o sumă de experienţe, să-şi poată delimita aria cea mai fertilă a talentului său, să găsească acea cale care să-l reprezinte cu adevărat » este preocuparea lui Ion Cojar. În ce priveşte munca sa cu interpreţii şi realizarea, cu ajutorul lor, a « unităţii artistice a spectacolului », acestea presupun cîteva condiţii: 1. un text cu « un asemenea univers posibil, care favorizează geneza unei lumi coerente pe scenă »; 2. alcătuirea distribuţiei cu « premise pentru a ajunge la aceeaşi modalitate de gîndire, la acelaşi sens al disciplinei »; 3. dobîndirea conştiinţei « unui ţel comun », a sentimentului « unei fericite întîlniri ».

Actorul, cu calităţile fizice şi psihice necesare pentru teatrul contemporan, revine de la un interviu la altul, comentat din diferite unghiuri de vedere, în varii aspecte. « Nu ştiu dacă mă „topesc" total în spectacol — declară un maestru al distribuirii actorilor, Moni Ghelerter — dar nu vreau să fac din creaţia scenică un mod de exhibare al meu personal ». Actorul este, pentru regizorii noştri, mijlocul cel mai propriu teatral de comunicare cu publicul. Aşa vorbesc despre el şi Sanda Manu (« Esenţa teatrului eu o văd numai în omul viu, care creează în faţa publicului »), şi Ion Maximilian (« Atracţia se realizează prin participarea vie a actorului în spectacol. Prin creaţia lui. Nu scena, cu aparatura sa electronică, cu magia sa tehnică, poate oferi, după gustul meu, atracţia »). De aici, reies şi exigenţele faţă de pregătirea profesională a actorului, înţeleasă nu numai ca disponibilităţi fizice (absolut necesare), dar insistîndu-se pe « virtuozitatea interioară » (I. Maximilian), « datele psihice » (V. Moisescu), pe capacitatea de a trăi « pe viaţă şi pe moarte » ideile (Horea Popescu). Pregătirea cea mai rodnică — fundamentală —, preconi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zată de Sanda Manu, are scopul să cultive în actor « capacitatea de a observa, de a sesiza adevărul vieţii, de a vedea realitatea aşa cum este ea, eliberată de tipare », adică de a putea fi *viu*, *creator* pe scenă.

Gîndul care străbate toate interviurile — indiferent de aspectele abordate — este cel precis formulat de Lucian Giurchescu: « Regizorul nu este doar un intermediar, ci un creator » în raporturile sale cu textul dramatic, cu actorul, cu scenograful. Definirile nu sînt stereotipe, soluţiile scenice sînt numeroase, dar există un consens: « Un regizor creator este acela care, de fiecare dată cînd montează un spectacol, ştie că trebuie să spună ceva contemporanilor săi » (Dinu Cernescu), aceasta fiind o preocupare esenţială, pe care o regăsim afirmată în permanenţă, cu tenacitate. Cînd se discută despre opţiunea pentru « vizualitate » (D. Cernescu, L. Ciulei) sau despre « scena centrală » (L. Ciulei), în adîncul argumentării şi la capătul discuţiei, aflăm mereu preocuparea pentru ecoul spectacolului în contemporaneitate. Astfel scena centrală, schimbînd raporturile spaţiale şi realizînd o apropiere între actor-spectator, « două elemente gînditoare ale aceleiaşi epoci », pretinde o maximă atenţie pentru adevăr, « ca fiecare gest al actorului < . . . >, fiecare relaţie între personaje să aibă un suport în realitate < . . . > pentru ca spectatorul să se poată referi la experienţe din viaţa lui < . . . > îi dă spectatorului un reper, un punct de orientare, îl aduce pe un teren cunoscut unde poate să judece, unde poate găsi criteriile de valoare, criterii morale, estetice, sociale, politice ». Subliniind interdependenţa emoţie-gîndire, Ion Cojar — care doreşte să trezească « revelaţii », să pună în lumină nu « doar aparenţele, ci ritmul interior şi tensiunea izvorîtă din contradicţiile ascunse » — este pentru spectatorul care « ajunge să gîndească prin intermediul emoţiei. Gîndirea lui va fi mai profundă cînd se va fi consumat, participînd sufleteşte ». În legătură cu atitudinea faţă de « magia » convenţiei scenice, L. Ciulei răspunde răspicat: « Drumul spre o judecată lucidă nu este diminuat prin « magie » sau sentiment ci numai în clipa în care noi realizatorii de teatru devenim obstacole între idee şi spectator ». În montările Soroanei Coroamă, ceea ce interesează cu precădere este « omul social, omul politic în contextul politic, omul în societate, omul avînd conştiinţa că aparţine unui tot, acţionînd sau reacţionînd în funcţie de această responsabilitate », regizorul urmărind să exprime « o permanenţă românească de la începuturile istoriei româneşti pe acest pămînt şi pînă la actualitatea imediată ». Horea Popescu este atras deopotrivă « de spectacolele care dezvăluie caractere, analizează psihologii, precizează nuanţat raporturile între un grup restrîns de personaje, reconstituind climatul unor confruntări intime şi de spectacole de mare anvergură, desfăşurate într-un spaţiu cu o largă deschidere şi al căror obiectiv e acela de a defini o mişcare istorică angrenînd în fluxul ei numeroase şi diverse categorii umane ».

Mesajul umanist, opţiunea pentru un teatru militant, pentru un teatru politic (despre care vorbesc cu toţii), « împletirea organică a teatralităţii cu adevărul psihologic » (L. Giurchescu, H. Popescu), forţa de sugestie a metaforei realiste — sînt cîteva preocupări definitorii ale « şcolii » regizorale româneşti ce apar, implicit sau explicit, din toate interviurile. Această « şcoală » a cărei dezvoltare este legată de promovarea unei dramaturgii valoroase, originale şi universale, se caracterizează — afirmă Mihai Dimiu — prin « tendinţa de a crea spectacole menite să exprime cu multă intensitate nişte adevăruri şi de a le exprima printr-o metaforă specifică artei teatrale ».

Este firesc ca acest volum de interviuri să ne facă să ne gîndim la un altul, consacrat, într-un viitor apropiat, « regiei tinere » atît de numeros şi interesant reprezentate în ultimul deceniu (Magda Bordeianu, Cătălina Buzoianu, Al. Colpacci, Ioan Ieremia, A. Manea, Dan Micu, Anca Ovanez, Sergiu Savin, N. Scarlat, Al. Tatos, Iulian Vişa şi alţii încă). Împreună, aceste volume ar constitui, o dată mai mult, o premisă documentară consistentă, cît mai completă, pentru o atît de necesară monografie a « şcolii regizorale româneşti ».

ION CAZABAN

N. CARANDINO

Radiografii teatrale,

Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, 216 p.
(Colecţia « Masca »)

Autor al cîtorva volume consacrate problemelor teatrului — în majoritatea lor contemporane, Nicolae Carandino continuă să se dezvăluie în *Radiografii teatrale* ca un fin şi pătrunzător comentator al străvechii arte atît în implicaţiile ei universale cît, mai ales, din perspectiva contribuţiilor româneşti în acest domeniu.

Cartea debutează cu cîteva studii care îşi propun să aducă o lumină personală asupra unor teme adeseori cercetate (Tragismul grec în teatrul contemporan; La un dicţionar al tragediei antice — Eschil, Sofocle, Euripide; De la rococo la romantism sau de la Marivaux la Musset) sau abordează probleme mai puţin cercetate la noi (Întîlnirea lui Hölderlin cu Sofocle) şi se încheie cu alte două eseuri (Introducere în teatrul modern; Reinhardt).

Între aceste secţiuni se inserează sub frecvent bătuta cale — în ultima vreme — a « filelor de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jurnal» o viziune asupra cîtorva dintre semnificativele momente ale perioadei teatrale 1974—1975. Peste 30 de articole ale căror subiecte sînt greu de ierarhizat, alcătuind un mozaic atrăgător, îmbie cititorilor o oglindă în care sînt surprinse atît aspecte legate de repertoriu (Adaptarea clasicilor; Visul unei nopţi de vară; Scrisori pierdute; Dramaturgie contemporană; Musset şi Labiche) cît şi unele vizînd arta spectacolului în general (Scenografie şi fantezie; Modă şi modernism; *Hamlet* şi noua generaţie; Note de spectacol; Confruntări de generaţii; Trei spectacole clujene) sau dedicate unor factori importanţi ai destinului teatral (Actorul; Arta directorului). Autorul se arată interesat şi de educaţia teatrală (un articol se intitulează chiar astfel) îl evocă pe Petre Liciu, scrie despre Antonin Artaud şi Genica Athanasiu. Un pios omagiu li se aduce unor buni cronicari teatrali de altădată (Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Camil Petrescu, Dem. Teodorescu, Ion Dumitrescu, Mircea Ştefănescu, Al. Kiriţescu).

Capabile să suscite discuţii, cum trebuie să fie punctele de vedere valoroase în artă, scrise cu bucuria celui care se simte implicat în desăvîrşirea spectacolului cu inima şi cu mintea, studiile şi articolele lui Carandino redau nu numai o imagine a ceea ce a fost ci constituie în acelaşi timp o caldă pledoarie pentru evoluţia mereu ascendentă a artei noastre teatrale. Se simte dorinţa autorului de a putea reflecta fenomene situate la nivelul celor mai înalte exigenţe universale, mîndria lui de a fi martor la o desfăşurare de forţe teatrale româneşti care situează numeroasele succese la cele mai înalte cote.

Una din dominantele oricărei mişcări teatrale de notorietate, Carandino o descoperă în puterea ei emulatoare, în capacitatea de a impune noi şi noi exigenţe tuturor celor implicaţi în actul teatral, de la dramaturg, actor, regizor, scenograf pînă la ultimul dintre maşinişti. Cuvîntul de ordine cotidian trebuie să fie « mai bun » fiindcă numai prin el se pot înfăptui acele realizări care în mod constant depăşesc fruntariile momentului şi se înscriu pe o orbită a dăinuirii. Or, pentru instituţionalizarea unui astfel de climat e nevoie din partea tuturor de o deplină dăruire de sine, de o maximă cunoaştere şi valorificare a resurselor profesiunii, a unei profesiuni dublate de încredere şi entuziasm.

« . . . În faţa hîrtiei albe », scrie « radiologul » analizat în articolul consacrat cronicarilor de teatru de altădată, « interesele, preferinţele, promisiunile, manevrele . . . respectă în egală măsură Adevărul şi Semnătura . . . ». E o caracterizare care i se potriveşte şi lui N. Carandino.

EUGEN NICOARĂ

MARIA VODĂ CĂPUŞAN

Teatru şi mit

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, 200 p.
(Colecţia « Discobolul »)

Existenţa unei relative îndoieli referitoare la posibilitatea reluării semnificaţiei miturilor antice în cadrul unor zone ale culturii moderne ar fi putut schimba conţinutul dar nu şi titlul cărţii pe care o prezentăm aici. Căci, conform afirmaţiilor lui Claude Lévi-Strauss, « tipul de logică din gîndirea mitică este la fel de riguros ca cel al ştiinţei moderne, < . . . > diferenţa constînd nu în calitatea procesului intelectual, ci în natura lucrurilor la care el este aplicat » (*Structural Anthropology*, Harmondsworth, 1972, p. 230). În acest sens mitul lui Oedip, de pildă, poate fi înţeles ca manifestare a « incapacităţii unei culturi care menţine credinţa că omenirea este generată din pămînt (a se vedea, de exemplu, Pausanias, VIII, xxxix, 4: plantele constituie un *model* pentru oameni) de a găsi o tranziţie satisfăcătoare între această teorie şi cunoştinţa referitoare la faptul că fiinţele omeneşti sînt în realitate născute din unirea bărbatului cu femeia » (*Structural Anthropology*, p. 216). Sub aparenta figurativitate (personaje, fapte, simboluri morale) a mitului se desfăşoară, de fapt, funcţionalitatea abstractă a unor idei a căror slabă densitate de sens este compensată de mulţimea combinaţiilor logice din care, printr-un efort intuiţionist de transformare a calculului mitic în evidenţă raţională, va apărea, de pildă, filozofia presocratică. Se poate pune deci întrebarea dacă logica aridă a mitului, orientată spre rezolvarea unor întrebări pe care istoria le-a înlocuit pe rînd cu altele mai eficiente, mai poate fi încă accesibilă teatrului culturii actuale, orientată înspre înţelegerea concretului fenomenologic al existenţei. Deşi nu pune această întrebare, volumul pe care îl comentăm operează totuşi o mişcare compensatoare de evitare a unei lecturi complete a miturilor care să atingă acel nivel de funcţionalitate cognitivă pe care exemplul dat mai sus îl indică destul de clar. Preferînd să se menţină doar la nivelul figurativ al mitului, în care poate fi situată o problematică morală, o dinamică « a conflictelor », sau o axiologie metaforică, această carte uşurează mult aducerea mitului în cadrul unui raport cu teatrul modern. Dar dacă autoarea evită o actualizare în acest raport a semnificaţiei directe a miturilor, actualizare care ar fi însemnat o mobilizare epistemologică, în ipoteza că această semnificaţie este solidară cu nivelul de fenomenalizare a gîndirii primitive, şi dacă lucrarea nu argumentează o continuitate directă între gîndirea mitică şi gîndirea modernă, aşa cum fac de pildă Gillo Dorfles, Karl Jaspers sau Claude Lévi-Strauss, atunci plasarea relaţiei mit-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatru modern în afara acestor două posibile variante produce inevitabil o altă întrebare. Oare teatrul modern poate păstra prin el însuşi o relaţie directă cu mitul, nemediată de contextul cultural actual, şi oare această relaţie este cu adevărat consistentă? Este necesară aici o comentare a elementelor prin care este definită în carte această posibilă relaţie directă: *(a)* structura dramatică a miturilor « constituie o armătură ideală pentru construcţia unei piese » (p. 12); *(b)* raportarea la mit a autorilor moderni prin « demitizare » şi « desacralizare »; *(c)* renunţarea la tipologia eroică a personajului mitic preluat în teatru, dar menţinerea integrală a funcţiilor lui « actanţiale », fapt care în sistemul de argumentare al cărţii are drept corolar ideea că « în structura faptică a mitului ‹ . . . › trebuie căutat elementul său peren » (p. 22). În vreme ce aspectul *(a)* oferă doar o analogie de structură, nu şi de sens, aspectul *(b)* pune problema cum poate fi definită demitizarea în afara fie a unui acces la semnificaţia iniţială, fie în afara ipotezei permanenţei acestei semnificaţii, adică în afara celor două contacte pozitive cu mitul. Iar aspectul *(c)* evită faptul că chiar în concepţia lui Lévi-Strauss, pe baza căreia este formulată ipoteza acestui aspect, naraţiunea este doar limbajul şi nu şi semnificaţia mitului.

S-ar putea spune deci că sistemul prin care cartea analizează contactele cu mitul ale unor dramaturgi ai secolului nostru consideră mitul ca şi cum dincolo de el s-ar afla o realitate ideală generată de propriile lui intenţii figurative.

Odată cu studiul *Pentru o hermeneutică a obiectului teatral — Jean Cocteau* cartea părăseşte cadrul de poziţionare generală realizat în *Tentaţia mitului*, din care am extras referirile de pînă acum, pentru a devia în concretul unor analize de text. Redescoperirea fenomenologică a obiectelor care este constatată la Cocteau este explicabilă în contextul studiului prin renunţarea complementară la simbolismul prin care acestor obiecte li se ataşau semnificaţiile unui antropomorfism finit. Sensul de dincolo de simbol al obiectelor devine astfel element de materializare teatrală a mitului ca « ipostază a misterului universal » (p. 32).

O contradicţie care rămîne neexplicată atît timp cît nu se produce o analiză ca aceea pe care o propuneam la început este aceea care rezidă în atitudinea lui Giraudoux faţă de mit şi care este clar pusă în termeni în studiul *Jean Giraudoux şi drama limbajului*. Căci în vreme ce mitul biblic al cuvîntului creator de lume rămîne pentru Giraudoux o posibilitate (sau cel puţin o întrebare, cea pe care autoarea i-o atribuie: « dacă nu cumva cuvîntul va reuşi să împiedice evenimentul, sau mai modest, în ce măsură ar putea să-i altereze consecinţele şi semnificaţia » — p. 46), tot mitul, dar de data aceasta cel al grecilor antici, este acela care reprezintă pentru Giraudoux « materia ideală pentru exprimarea unei rupturi între mersul prestabilit al evenimentelor şi intenţia umană » (p. 45), între cuvînt şi lume. Contradictoriu deci, mitul postulează aici criteriile unui limbaj perfect şi tot el este acela care le contrazice. Iar aici întreaga problematică a posibilităţii de a vorbi despre obiecte care nu există ar putea fi lansată. Dar pentru că este vorba de limbaj, o precizare de detaliu poate fi făcută în raport cu comentariul pe care autoarea îl ataşează unei fraze din *Amfitrion 38:* « Ceea ce se numeşte pace e intervalul dintre două războaie ». « O asemenea definire, ‹ . . . › nu explică, nu defineşte în fapt nimic. Ea constată existenţa a doi termeni contrari, făcîndu-i să coexiste în limitele unei formule unice, paradoxale şi reversibile, ‹ . . . › astfel că tot atît de bine războiul poate să însemne intervalul dintre două perioade de pace . . . » (p. 53). Sensul frazei în discuţie nu este însă simetrizabil, căci ea presupune că pacea este întotdeauna precedată şi urmată de un război, fapt care implică o definiţie a păcii care nu poate fi niciodată concepută ca pace permanentă. În mod contrar, definiţia « simetrică » a războiului implică afirmarea imposibilităţii unui război etern. Iar a concepe pacea eternă ca fiind imposibilă nu este acelaşi lucru cu a concepe imposibilitatea unui război etern etc.

Orientarea spre mit a teatrului lui Jean Anouilh este dublată, se afirmă în studiul *Jean Anouilh sau eroul şi rolul*, de o integrare a mitului în sistemul teatrului în teatru, şi anume în poziţia de teatru inclus în teatru. Dar pentru că această structură « teatru în teatru » marchează probabil şi cele mai directe elemente ale teatralităţii, atunci, aşa cum afirmă autoarea urmînd o idee a lui Hubert Gignoux, « teatralitatea ajunge să contamineze astfel însăşi esenţa conceptului de destin » (p. 70), pe care mitul îl aduce cu sine şi îl situează în zona « inclusă » a sistemului teatru în teatru. Ajungem astfel din nou la o problemă a unui tip de preluare a mitului care anulează sistemul de referinţă al acestuia deoarece mitul este aici preluat ca entitate valabilă prin sine însăşi, modificarea conceptului de destin derivînd nu dintr-o reevaluare a realităţii destinului ci din simpla sa contextualizare în teatru.

Dramaturgia sartriană în care eroul mitic acţionează pentru a institui semnificaţia actului, conform principiului « existenţa precede esenţa », ar fi putut constitui în studiul *Mit şi antimit în « teatrul de situaţii »* modelul procesului originar al transformării mitului în filozofie, dacă această transformare nu ar fi fost mediată în cazul lui Sartre de două milenii de filozofie şi de orientarea retroactivă care, în loc de a genera filozofia din mit, produce din ambele un teatru filozofic. Dar dacă mitul reprezenta pentru omul antichităţii suprema acţiune prin care el elabora o pretinsă constituire a lumii, explicînd-o, în cazul lui Sartre, pentru care « a vorbi înseamnă a acţiona », efectul acestei acţiuni nu este decît o pură virtualitate, o simplă poziţionare a omului în lume şi în raport cu « ceilalţi », o redescoperire a unui minim existenţial. Prin simpla inversare a priorităţii esenţă-existenţă, vectorul explicativ al mitului, constituit, inevitabil pentru gîndirea primitivă, pe o structură figurativă, este transformat în situaţie, iar lumea la care această explicaţie mitică se referea este transformată în esenţă. Şi pentru că lumea pe care încerca să o explice mitul era formată din faptele elementare ale vieţii, Sartre va ajunge şi el la acestea, restrîngînd, pentru a putea deveni dramaturg, orizontul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

propriei sale existenţe la orizontul mitului. Deşi aceste concluzii nu sînt formulate în acest interesant studiu, ele pot fi derivate cu uşurinţă din premisele clare pe care el le conţine.

O situaţie asemănătoare este aceea la care ne conduce studiul *Mască şi destin la Eugene O'Neill*. Acest dramaturg urmează tentativa lui Freud de a situa fenomentalitatea inconştientului pe structurile miturilor greceşti. Dar în vreme ce Freud menţine încă legătura cu valoarea cognitivă istorică a mitului (« Ceea ce pare astăzi legat prin simbol pare să fi fost odinioară legat printr-o identitate conceptuală şi verbală » — citat inclus la p. 110), O'Neill se rezumă la psihologizarea mitului şi la aplicarea conceptelor freudiene, fără a mai repera sensurile originare ale mitului.

Următoarele două studii sînt dominate de concretul analizei tematice şi estompează legătura cu problema relaţiei teatru-mit: *Thornton Wilder sau « teatrum mundi »* şi *Jack Richardson şi tragedia colectivă*. Primul dintre ele constată în piesa lui Wilder *Prin urechile acului* o construire paralelă a unei alegorii a istoriei şi a unei problematici a teatralităţii care oferă prilejul unei întrebări pertinente referitoare la faptul dacă « realitatea ajunge să primească coloratura ficţiunii şi să fie evaluată prin prisma ei », dacă construirea scenică a unui « mit » al umanităţii nu este într-o măsură şi o reconstruire teatrală a istoriei. Al doilea studiu ne introduce în problematica unui dramaturg pentru care istoria, care altădată genera adevărul relativ al miturilor, nu mai poate furniza astăzi lecţii raţionale omenirii, căci aceasta se află angajată în procesul « analog dar invers » (am spune noi) faţă de acela al creării colective a mitului, adică în procesul instituirii unei tragedii colective. În faţa acestei situaţii comportamentul dramaturgului este corespunzător.

Precedate de indicele *Marginalii*, cele două studii finale ale volumului, *Timp şi anacronism* şi *Spre o restructurare a timpului dramatic*, abordează o temă a cărei abstracţiune pare a stimula un anumit elan metaforic al teoreticienilor. Fără a aminti diferitele corelări pe care aceste studii le fac între binomul spaţiu-timp şi simbolistica diverselor situaţii şi mesaje teatrale, corelări eficiente şi integrabile în contextul actualelor discuţii despre modificările structurilor spaţio-temporale manifestate de teatrul modern, vrem să evocăm aici acea proliferare de spaţii şi de timpuri calitative pe care tema abordată o stimulează în ultimul timp. S-ar părea că există în această proliferare, în afară de dezavantajul neglijării spaţiului şi timpului real care acţionează şi în teatralitate, o nevoie de a proiecta diferitele metafore antropomorfizante, folosite în discursul teoretic, pe abstracţiunea acestor concepte, ale căror obiecte au o mare doză de imanenţă, tocmai în scopul de a realiza o dezantropomorfizare a lor, o senzaţie a obiectivării lor în structurile cele mai certe ale lumii — spaţiul şi timpul. Înţelegem însă îndoiala noastră în raport cu valabilitatea acestei acţiuni doar ca o deschidere spre discuţie, aşa cum dealtfel am înţeles şi aparentele obiecţii formulate pînă acum.

Credem însă că relaţia epistemologică Teatru-Mit se poate situa numai în acel moment istoric al apariţiei teatrului din ritualurile colaterale mitologiei antice, ca relaţie mediată de însăşi istoria teatrului: MIT-TEATRU GENERAT DIN MIT-TEATRU. Constanţa cu care preluările moderne ale miturilor, aşa cum se poate vedea şi din situaţia prezentată în carte, ajung retroactiv numai pînă la termenul mediu al relaţiei, autorii preluînd în majoritate nu mitul ca mit ci varianta lui care a generat şi s-a constituit în teatrul antic grec, această constanţă deci ar putea să ne facă să credem că teatrul de astăzi face din încercarea sa de a-şi include începuturile istorice o tentativă de autoexplicare, o tentativă de a constitui ceea ce se poate numi o mitologie proprie. Evident, acceptînd riscul metaforei.

GEORGE CHIRIŢĂ

Sémiologie de la représentation — théâtre, télévision, bande dessinée,

Bruxelles, Édit. Complexe, 1975, 195 p.
(Collection « Creusets »)

Conceptul de reprezentare a devenit în ultimul timp o bază de definire a ontologiei teatralităţii. Diferenţiat de noţiunea de reprezentaţie (spectacol), acest concept plasează obiectul său în zona de influenţă a filozofiilor limbajului şi a acelor structuralisme în care, ca la Michel Foucault, activităţile semantice ale omului sînt înţelese ca avînd un versant obiectivat în raport cu conştiinţa acestuia, versant care conduce către lumea fără subiect a Reprezentării. Iar teatrul, domeniu în care obiectivarea, paradoxal există atît cît poate fi gîndită şi explicitată, este un sprijin experimental adus acestei mitologii teoretice a Reprezentării. Căci aici, în teatru, omul este confruntat existenţial cu adevărul că nu numai obiectele pot fi suprafeţe de reflexie a imaginii omului, dar chiar omul însuşi se poate gîndi (şi uneori comporta) ca fiind o astfel de suprafaţă. Vom defini deci reprezentarea nu ca imagine ci ca sistem de gîndire în care pot fi păstrate (şi construite) imagini. Volumul pe care îl comentăm aici, apărut sub coordonarea lui André Helbo, şi compus din 12 studii scrise de: Jean Alter, René Berger, Pavel Câmpeanu, Régis Durand, Umberto Eco, Pierre Fresnault, Solomon Marcus, Pierre Schaeffer (între care recunoaştem doi teoreticieni români), urmează o definire a reprezentării

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care a dat-o Sartre şi care este amintită de André Helbo la pagina 29: reprezentarea este « o figurare formală a semnificaţiei ». Corelarea între semiologie şi problema reprezentării dispersează unitatea acesteia din urmă într-o diversitate pe care o vom urmări în continuare.

După ce în studiul *Codul teatral* constată că teatralitatea implică un cod bazat pe un coeficient de alterare a mesajului în timpul comunicării, permiţînd astfel creativitatea estetică la nivelul receptării, André Helbo revine cu o altă perspectivă în eseul *Reprezentarea în povestire*. Aici el descoperă « statutul metafizic al reprezentării » (p. 28) prin care omul instituie « o ruptură între lumea exterioară şi propria sa creaţie » (p. 28) ca semn al circuitului închis al sensului în colectivitate. Helbo lasă în suspensie retorică întrebarea dacă, studiind reprezentarea, trebuie să postulăm exterioritatea lumii faţă de limbaj sau dacă, dimpotrivă, trebuie să o includem în aceasta. Mai mult chiar, caracterul iconic al teatralităţii pare a răspunde simultan acestor două posibilităţi, căci discursul teatral « împrumută lumii referentul său » (p. 33), definindu-şi astfel o procesualizare semiotică « tragică ».

Umberto Eco propune în *Parametri ai semiologiei teatrale* o poziţie teoretică prin care, credem, teatrul şi teoria sa pot fi scoşi din artizanatul imanenţei şi integraţi într-un circuit epistemologic. Care sînt, se întreabă Eco, posibilităţile de a folosi cunoştinţele şi realităţile teatrale pentru studiul semnificaţiei, şi invers, care sînt şansele teatrului de a se consolida asimilînd adevărurile dezvoltate în teoriile sensului. Dar, fără a continua această temă, Eco se concentrează pe acea idee problematică după care specificul semiotic al teatrului este dat de faptul că, deşi corpul (persoana) omului este prezent pe scenă în realitatea sa, el « nu mai este un lucru printre lucruri, pentru că cineva îl *arată*, detaşîndu-l de contextul evenimentelor reale, şi îl constituie ca semn . . . » (p. 35). Dacă renunţăm însă la acele efuziuni metaforice care circulă în semiotică pe seama realului, putem considera că semnul teatral (figura umană), deşi nu este identic cu realitatea suportului său (actorul), aparţine împreună cu acesta aceleiaşi realităţi unice şi integratoare, realitate care validează sau nu existenţa tuturor entităţilor presupuse de om.

André Helbo reia, într-un al treilea articol, *Pentru un specific al reprezentării teatrale*, problema referinţei în teatralitate (problema raportului sens-limbaj-realitate), ajungînd la concluzia că procesele teatrale sînt « inseparabile de procesul (de convenţii?) care transformă realitatea în *logos* . . . » (p. 70). Sursa acestei concluzii este un excelent articol (*Message et littérature*, din revista *Poétique*, 1974, nr. 17), scris de Antonio José Saraiva. Delimitările formulate de acesta conduc la ideea că teatralitatea este un discurs în care mesajul creează « situaţia » — actul de comunicare fiind constituit de un « mesaj » care uneşte două « suporturi » (« vorbitorul » şi « destinatarul ») care se află contextualizate într-o « situaţie ». Aceste delimitări nu au însă, credem, efecte teoretice pe plan epistemologic, care ar permite punerea în discuţie, aşa cum face André Helbo, a raportului real-limbaj. Mai ales că se poate pune la îndoială ideea că « situaţia » (sau, pentru simplificare: lumea de fapte a piesei) care este conţinută în mesajul teatral este într-adevăr o situaţie. Căci ea (situaţia) nu are nici măcar o consistenţă imaginară (în sensul că nimeni nu mai poate cere astăzi spectatorului să confere acţiunii piesei o « realitate » în planul imaginaţiei sale), ci este dispersată de « literalitatea » mesajului şi definită ca pur instrumentală, ca prelungire a sistemului lingvistic, ce nu poate avea ontologie proprie.

Studiul profesorului Solomon Marcus — *Strategia personajelor dramatice* — care sintetizează aici un spaţiu larg de cercetări româneşti pe care, cu ani în urmă, le-a iniţiat, fondează ideea că pe baza prelucrării şi detectării lingvistico-matematice a unor structuri formale şi neintuitive ale operelor teatrale pot fi obţinute informaţii care eventual sînt comparabile cu cele care apar într-o lectură obişnuită a acestor opere. Dar, mai mult decît această comparabilitate, poate fi obţinută în urma cercetării lingvistico-matematice confirmarea unităţii dintre materie şi sens în planul operei teatrale, pentru că această cercetare se orientează către structurile inconştiente ale teatrului care posedă materialitatea structurală a semnului aflat în preistoria sensului. Şi, tocmai din acest motiv, am putea crede că traducerea structurilor detectate matematic în sistemul de sensuri al piesei nu este indicată pentru că le dislocă din materialitatea lor pentru a le transforma într-un simbolism aflat sub nivelul problematicii reale a piesei. Apare astfel o îndoială în raport cu posibilitatea metodelor analitice prezentate în studiu de a atinge ontologia teatrului, căci aceasta nu este accesibilă unei fizici a obiectului oarecare. Tot o problemă de ontologie teatrală apare şi în urma inadecvării afirmaţiei după care « multe informaţii care par a putea fi obţinute exclusiv cu ajutorul dialogului teatral sînt consecinţe ale strategiilor non-verbale » (p. 89). Căci aceste « strategii non-verbale » sînt de fapt situate la nivelul indicaţiilor scenice ale textului teatral şi probabil nimeni nu ar putea concepe, de exemplu, intrarea în scenă a unui personaj X ca fiind altceva decît o prelungire necesară a indicaţiei textuale « X intră », sau pur şi simplu a numelui X aşezat în faţa unei replici. Prezenţa sau absenţa unui personaj într-o scenă (singura informaţie pe baza căreia se dezvoltă metoda prezentată în articol) nu este un fapt non-verbal pentru că ea este pertinentă numai ca program textual care indică, printr-o ostensiune inversă, planul textului. Tendinţa teatrului modern de a-şi extinde ontologia şi în afara textului rămîne astfel dincolo de aria de acţiune a metodei propuse în articol şi în opoziţie cu intenţiile sale declarate.

O contribuţie excelentă este şi aceea a lui Pavel Câmpeanu: *Un rol secundar: spectatorul*. Axa studiului pare a fi înţelegerea teatrului ca fenomen intersubiectiv amplificat de prezenţa reprezentării. Căci « măştile (reprezentările, am spune noi) nu ascund numai feţele ci şi raporturile reale dintre oameni » (p. 97). Iar prin reprezentarea teatrală omul « crede a-şi domina condiţia transformînd-o în obiect de contemplare » (p. 98), dar pe con-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

textul unei riguroase separări între creaţia reprezentării şi contemplarea ei, căci « creatorul de imagini devine imagine » (p. 98). Dar tocmai în acest punct am adăuga o corecţie care să ţină seama de faptul că, prin teatru, nu imaginile sînt acelea care sînt construite, ci sistemul de gîndire care să permită omului să gîndească drept imagine realitatea actorului de pe scenă. Încercînd să se obiectiveze în imagine şi crezînd că devine imagine, omul teatral nu face decît să parcurgă o experienţă reală la limita propriilor lui reprezentări despre lume. Tot astfel, dacă subminăm ideea că imaginea teatrală ar fi o reuşită simulare a imaginii omului şi dacă sîntem conştienţi de valoarea teatralităţii de experienţă ireductibilă la confruntări cu obiecte externe, atunci — spre deosebire de acţiunea sculptorului care seamănă cu munca şi spre deosebire de acţiunea literatului care seamănă cu inventarea alfabetului — acţiunea teatrală seamănă cu comunicarea însăşi, adică nu seamănă cu nici un obiect exterior propriei sale existenţe. Vom semnala deci opoziţia noastră faţă de poziţia autorului care afirmă că în teatru « materia imaginii este analoagă cu materia obiectului (reprezentat — n.n.) » (p. 105). Însă prin multe alte afirmaţii, cum ar fi aceea că « locul geometric al conflictului nu este reprezentarea imaginară a scenei, ci realitatea spectacolului care înglobează scena şi sala . . . » (p. 104), prin încercarea de a înţelege structurile ascunse ale teatralităţii dintr-o perspectivă asemănătoare celei psihanalitice pentru a finaliza în înţelegerea teatrului ca efect de comunicare, studiul teoreticianului român ocoleşte corecţia pe care am semnalat-o.

Un alt studiu semnificativ, *Probleme ale analizei structurale şi semiotice a formei teatrale*, scris de Régis Durand, depăşeşte banalizata opoziţie dintre text şi spectacol. Redefinind teatralitatea în opoziţie cu acea superficialitate a teatrului modern care a corelat-o restrictiv de actul scenic, de reprezentaţie, autorul o plasează în problematica mai largă a « scriiturii ». Teatralitatea este deci « înscrisă în chiar textul » (p. 117) dramatic fără a fi efectul unei simple opoziţii între cuvinte şi lucruri, ci o existenţă care se defineşte în primul rînd prin fenomenologia discursivităţii sale. Citîndu-i pe Julia Kristeva, pe Greimas, pe Derrida etc., Durand efectuează o utilă poziţionare bibliografică a problematicii teatrale.

Teatrul se menţine ca obiect şi în alte două studii cuprinse în volum: *Către matematext în teatru: codificîndu-l pe Godot*, de Jean Alter, caracterizat printr-o coerenţă internă care nu poate fi extrasă dar nici generalizată, şi *Teatru, mediere, propagandă*, în care André Helbo susţine ideea că reprezentarea teatrală este « un proces de mediere în care relaţia între coduri este centrală » (p. 126).

Celelalte trei dintre cele douăsprezece studii care formează volumul nu au ca obiect teatralitatea: *Spaţiul interpersonal în comicsuri*, de Pierre Fresnault-Deruelle, *La TV, banque d'émission (s)* titlu care, se vede, este intraductibil, şi în spatele căruia René Berger mobilizează conceptele economiei politice a lui Marx pentru a le corela unei excelente asocieri a mesajelor TV cu realitatea monedei (a banului) şi, în sfîrşit, studiul lui Pierre Schaeffer, *Reprezentare şi comunicare*. Acest ultim articol poate servi ca bază de relansare a studiilor anterioare, căci el adoptă acea perspectivă dificilă în care se încearcă o depăşire a limitelor epistemologice conţinute în necesitatea de a vorbi despre limbaj, prin limbaj.

GEORGE CHIRIŢĂ

IOANA MĂRGINEANU

Frank Wedekind, un precursor,

Bucureşti, Editura Univers, 1976, 324 p.
(Colecţia « Monografii »).

Ştiinţa literaturii moderne, cu precădere cea mai recentă, evidenţiază printre altele, în larga multiplicitate şi diversitate de tendinţe pe care le înglobează, o permanentă strădanie, de a descoperi şi interpreta din puncte de vedere noi, firele ce ne leagă de trecut, de tradiţie; este vorba de o permanentă căutare a rădăcinilor şi perenităţii, a acelui edificiu veşnic ce conferă încredere în om şi creaţia sa. Ne referim la acea preocupare de a da la iveală noi interpretări pătrunse de spirit ştiinţific, de a considera idei importante şi mijloace artistice semnificative drept rezerve preţioase ale dezvoltării ulterioare.

Acestei preocupări se datorează şi faptul, că nu puţinora din autorii anterior controversaţi, neglijaţi sau chiar nesocotiţi li se face acum dreptate. Printre aceştia se află şi *Frank Wedekind* (1864—1918), acel dramaturg, scriitor, poet, strălucit actor şi chansonetist, care a fost nevoit să lupte întreaga sa viaţă pentru recunoaştere şi pentru care interesul opiniei publice nu s-a trezit cu adevărat decît după moartea sa. Este poate edificator dacă enumerăm doar cîteva date ale istoriei literare, pentru a le lăsa apoi să vorbească de la sine: în 1900, cînd *Trezirea primăverii*, *Duhul pămîntului* şi povestirile *Principesa Rusalca*, *Elixirul dragostei*, *Lumea tînără* apăruseră deja, *Istoria literaturii germane a secolului al XIX-lea*, de Richard M. Meyer, nici nu îi pomenea numele, deşi se referea pînă şi la cei mai mărunţi autori. Primul care a scris pentru el şi despre el, a fost Moeller van den Bruck, în 1902, în a sa *Istorie a literaturii moderne*. Abia între 1920—1921 a apărut, editată în trei volume, marea monografie *Wedekind* a lui Arthur Kutscher. Lui îi datorează posteritatea şi publicarea scrisorilor.

Cartea *Frank Wedekind, un precursor*, sub semnătura Ioanei Mărgineanu — extras al unei mult mai cuprinzătoare teze de doctorat —, se înscrie drept

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frumoasă reuşită pe linia acestei tendinţe a istoriei literare. Deja în titlu, programatic, autoarea ne sugerează scopul fundamental al scrierii sale. Este vorba în primul rînd de definirea complexităţii şi multiplicităţii unui « precursor al epocii moderne », întreprindere ce se realizează în lucrarea structurată în nouă capitole: « Portret în mozaic », « Copii şi nebuni », « Circ şi pantomimă », « Mit şi iconoclastie sau Eros şi Thanatos », « Aventura », « Piesa scurtă sau tragicomedia artistului », « Chipul din oglindă », « Receptarea lui Wedekind în România », « Delimitări, filiaţii, raportări ». Studiul este întregit, în afara bibliografiei bogate, de o selecţie cronologică a spectacolelor reprezentative cu piesele lui Wedekind din 1898 pînă în 1975.

Aşa cum reiese cu uşurinţă din însăşi enumerarea titlurilor capitolelor, studiul Ioanei Mărgineanu nu este o monografie obişnuită, sau mai bine spus, nu este o monografie în accepţia mai veche a noţiunii; nu este o prezentare cronologică a vieţii şi operei lui Frank Wedekind, ci mai curînd o încercare izbutită de a-şi explicita cititorului preocupările majore şi caracteristicile unui artist de marcă, apropiindu-l conştiinţei, gîndirii şi sufletului său. După o privire cuprinzătoare ce leagă foarte strîns omul Wedekind de opera sa cu ajutorul unui « mozaic » alcătuit din scrisorile şi jurnalele sale, se analizează, pe teme, întreaga dramaturgie wedekindiană, nu numai cu o bună cunoaştere, dar şi cu pătrundere şi sensibilitate. În felul acesta se desfăşoară o demonstraţie larg susţinută despre « puntea » şi « izvorul » pe care le reprezintă totodată opera lui Wedekind, pentru noi, astăzi, în perspectivă istorică. O punte peste timpuri, curente şi şcoli, de la mişcarea « Sturm und Drang » şi romantism, prin Ibsen şi Strindberg la expresionism şi suprarealism, pînă la dramaturgia contemporană; un « izvor » pentru mişcarea teatrală modernă şi pentru nu puţini scriitori contemporani care i-au cunoscut opera.

Ioana Mărgineanu defineşte pentru maniera scrierii wedekindiene o bază realistă solidă cu o puternică respingere a naturalismului (« să rupem cu naturalismul ») şi cu o mare înclinaţie spre introspecţia psihologică şi spre elemente fantastice; defineşte o îngemănare tipică pentru Wedekind între critica socială şi « patetismul » moralizator. Liniile ce duc spre literatura dramatică modernă trec — după argumentarea autoarei — prin opera lui Wedekind ca printr-un conector. Sînt urmărite motive şi tipuri în perenitatea dar şi în veşnica lor nouă devenire, în modalitatea mereu înnoită de a se « arăta » lumii, de la Grabbe, Lenz, Büchner — alţi « solitari » ai istoriei literare pe care nu-i putem încorseta într-un anumit curent sau o anumită şcoală decît sărăcindu-i şi trădîndu-i — pînă la Schnitzler, G. Kaiser, Sternheim, Brecht (timpuriul), Dürrenmatt, Handke etc. Cercetarea depăşeşte limitele literaturii dramatice precum şi pe cele ale istoriei literaturii germane. Se operează comparaţii şi disocieri cu mari scriitori ca Thomas Mann, H. Broch şi Musil, este abordată aria largă a literaturii universale. I-am amintit deja pe Strindberg şi Ibsen, iar enumerarea poate fi continuată cu Jarry, Apollinaire, Albert Camus, Michel de Ghelderode, W. Saroyan, N. Sarraute şi alţii.

Întreaga lucrare face dovada unui punct de vedere personal, clar. Astfel spre exemplu, capitolul « Piesa scurtă sau tragicomedia artistului » scoate la iveală idei şi mijloace artistice valoroase, ce nu au fost abordate sau doar foarte sumar, de alte studii. « Receptarea lui Büchner » în România constituie de asemenea un aport important, o dovadă argumentată ştiinţific a faptului că din totdeauna cultura românească a avut darul şi deschiderea necesare spre literatura universală.

Volumul *Frank Wedekind, un precursor* îmbogăţeşte prin ţinută ştiinţifică şi interpretare modernă, cutezătoare, istoriografia wedekindiană, retrezeşte interesul oamenilor de teatru şi literatură pentru unul din « părinţii epocii moderne », pe care ne putem permite a-l numi cu bună ştiinţă şi nu neîndreptăţit, un contemporan.

ADRIANA HASS

LEON LEVIŢCHI
Studii shakespeariene,

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, 240 p.
(Colecţia « Discobolul »)

Exegezele privind opera celui mai de seamă reprezentant al literaturii engleze din toate timpurile sînt în continuă creştere. Dramele şi sonetele shakespeariene care au rezonanţe surprinzător de moderne răbufnind peste veacuri prezintă o tulburătoare, poate chiar cea mai tulburătoare întrupare a « eternului uman » în literatură şi artă; şi ca o ironică lege a compensaţiei (care de pildă a vrut ca titanul muzicii Beethoven să fie surd), lucrările acestui mare autor ni s-au transmis cel mai adesea în ediţii fie « pirat », fie postume, pline de greşeli de tipar, care de care mai deconcertante, iar manuscrisele lui pînă la ultimul, sînt pierdute (cu excepţia, poate, a acelui fragment controversat, atribuit de unii lui Shakespeare din piesa *Sir Thomas More*).

Dată fiind această mulţime de erori, un studiu textologic amănunţit al operelor lui Shakespeare s-a dovedit a fi indispensabil, pentru a se restabili cu maximă probabilitate frazele reale aşa cum le concepuse şi le aşternuse pe hîrtie autorul lor. Pe de altă parte, însă, acuzaţiile aduse postum marelui scriitor englez, că piesele sale ar fi fost scrise de fapt de alţii, că ar exista o tematică mult prea deosebită de la una la alta, i-a obligat pe shakespearologi să-şi concentreze atenţia şi asupra carac-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teristicilor stilistice ale creaţiei « divinului brit ». Rezultatul a fost depistarea (neîncheiată încă nici azi sub o serie de aspecte) a unor întregi serii de coordonate stilistice unice şi unicale, ce confirmă unitatea de fond şi formă a operei lui Shakespeare, dovenind că această operă aparţine unui *singur* scriitor şi că acest scriitor nu putea fi nici unul dintre ceilalţi mari reprezentanţi ai Renaşterii engleze, nici Marlowe, nici Bacon, nici Jonson, chiar dacă între ideile şi procedeele lor a putut exista în unele cazuri o subtilă şi reciprocă osmoză.

La noi consideraţiile şi studiile asupra lui William Shakespeare au ignorat pînă acum aproape total această latură, atît de importantă însă în felul ei, a abordării operei lui. Zicem « aproape », căci totuşi, pe de o parte marele poet Ion Barbu, ocupîndu-se de redarea cît mai justă şi în acelaşi timp cît mai literară a lui Shakespeare în română, a lăsat o serie de valoroase adnotări textologico-stilistice, publicate din păcate postum şi încă incomplet. Zicem « aproape », căci totuşi, pe de altă parte, subtilul stilist care este prof. dr. Leon Leviţchi s-a preocupat continuu, cu multă tenacitate şi pătrundere, de studierea şi iluminarea unor aspecte din cele mai interesante ale problemelor ridicate de limba şi textul shakespearian. La 12 ani după acea remarcabilă *Antologie bilingvă Shakespeare* publicată în 1964 (împreună cu Dan Duţescu), în care fragmentele din cele 37 de piese erau însoţite de un amplu studiu general *Limba şi stilul lui Shakespeare*, şi de *Note stilistice* (rubrică repetată la finele fiecărei piese) şi după o susţinută elaborare (începută încă înaintea *Antologiei)* a o serie de studii consacrate aceloraşi chestiuni, iată că volumul pe care îl recenzăm vine să înmănuncheze nouă dintre ele (datînd dintre 1958—1972): *Limba lui Shakespeare* (reluare, din păcate, redusă, din necesităţi de spaţiu editorial, a studiului amintit mai sus din 1964). *Repetiţia lingvistică în piesele lui Shakespeare* (1958), *Un aspect particular al sinonimiei în opera dramatică a lui Shakespeare* (1968), *Antonimia — procedeu semnificativ în opera lui Shakespeare* (1958), *Teorie şi experiment în « Visul unei nopţi de vară »* (1965), *Vorbirea digresivă şi fluxul conştiinţei în « Furtuna »* (1970), *Pe marginea pieselor istorice ale lui Shakespeare* (1959), *Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare (Troilus şi Cresida) pe baza unui eseu de Bacon (Despre dragoste)* (1962), *Trei analogii lingvistice între William Shakespeare şi Ben Jonson* (1972).

Desigur, cel dintîi este un studiu-program de sinteză al concepţiilor autorului şi cuprinde o serie de idei de bază asupra metodei sale de lucru şi a scopurilor pe care le are în vedere. Pornind de la procedeele literare preconizate şi utilizate de elizabetani, ca « amplificarea » şi « ilustrarea », asociate cu un puternic şi foarte expresiv uz al metaforei sugestive, prof. L. Leviţchi arată că ele au rodit cel mai deplin la Shakespeare, care a accentuat în repetate rînduri în piesele sale atît prin forţa exemplului cît şi direct, prin « puterea cuvîntului ». Aceasta este o prefigurare evidentă, credem, a unui motiv foarte des regăsit şi în mitul poeziei moderne şi care îşi trage obîrşia din acele « hekau » — « cuvinte ‹înzestrate› cu putere » ale vechilor egipteni. În acest sens, Shakespeare, arată convingător autorul, pleda pentru o artă în care, aşa cum spunea Hamlet, « să fie potrivit gestul după cuvînt şi cuvîntul după gest », astfel ca să nu fie întrecută acea « cumpătare a naturii » atît de necesară şi în artă, chiar dacă limbajul realmente poetic trebuie să aibă neapărat implicat în el şi muzicalitatea necesară pentru a-şi justifica menirea. De pe asemenea poziţii Shakespeare a veştejit şi cultul limbajului ultrabombastic şi preţios (concretizat la un moment dat în Anglia elizabetană în aşa-numitul « euphuism »). În funcţie de scopurile pe care şi le-a propus, limba lui Shakespeare descinde organic din « limba vie, vorbită, a contemporanilor săi londonezi » (p. 17). Cu timpul, bineînţeles, acea « Early Modern English » (« Engleză modernă timpurie ») a devenit mult mai greu inteligibilă, în urma unor schimbări de vocabular şi de gramatică, schimbări condiţionate de însăşi necesitatea evoluţiei limbii engleze. în cele patru secole care au trecut de la naşterea lui Shakespeare. Pe de altă parte, aşa cum am mai amintit, transmiterea textelor numai prin intermediul unor ediţii « princeps » pline de erori tipografice de toate felurile a dus şi mai duce încă şi azi la nelămuriri şi divergenţe asupra unui număr destul de mare de lecţiuni ale unor pasaje în diversele ediţii. Şi totuşi, chiar dacă autorul nu este de acord cu afirmaţia lui John Squire, care evident exagera insistînd asupra « clarităţii » şi « limpezimii » lui Shakespeare, în ce ne priveşte, cutezăm să afirmăm că ne-a fost mult mai lesne să pătrundem în universul spiritual şi lexical al lui Shakespeare, unde ermetismul « real » (adică voit de poet) este întotdeauna judicios dozat, ca niciodată să nu impieteze asupra « naturii » şi « măsurii » (chiar dacă este dublat de un ermetism să-l numim « adăugat » prin scurgerea anilor şi a schimbărilor lexico-gramaticale), decît, să zicem, în lumea de metafore şi cuvinte ale unui eminent poet modern ca Dylan Thomas unde, cu toate meritele incontestabile ale tratării poetice şi cu toată lipsa ermetismului « adăugat », se simte totuşi foarte puternic o supradozare a ermetismului numit anterior de noi « real » fapt ce duce adesea la arderea punţilor spre lumea din jur, ardere care însă la Shakespeare nu s-a produs.

Analizînd apoi componenţa cantitativă şi calitativă a limbii lui Shakespeare, prof. Leon Leviţchi subliniază atît marea ei bogăţie lexicală cît şi semantică; de asemenea, în legătură cu muzicalitatea şi forţa de sugestie ale versului alb shakespearian, se acordă o deosebită atenţie felului cum sînt ele realizate de Shakespeare. Nu sînt uitate nici « violentările » aparente ale « sintaxei » cînd momentul psihologic le cere.

Studiile care urmează se referă la adîncirea cîte unui aspect al limbii şi stilului shakespearian. De exemplu « repetiţia gramatical-stilistică » la Shakespeare este o expresie a necesităţii « repetiţiei ideilor », menită să sugereze prin « subtext » dislocarea « aparenţei » de « esenţă ». În acest sens sînt prezentate şi analizate « elementul anaforic », « repetarea formei şi a conţinutului », « repetarea formei cu schimbarea conţinutului » (omonimie, polise-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mie), schimbarea formei cu repetarea conţinutului (sinonimie), schimbarea formei şi a conţinutului cu repetarea tiparului gramatical (« paralelism sintactic »), raporturile complexe dintre « repetiţie şi metaforă » (cu reluarea sugestivă a unui anumit gen de metafore pentru a sugera tot mai deplin o anumită situaţie obiectivă sau subiectivă), « repetiţia ca element organic al unei intrigi dramatice », « repetiţia folosită ca element de caracterizare a unui personaj », « dezvăluirea ideilor fundamentale cu ajutorul repetiţiei », « concluziile » fireşti fiind că la Shakespeare « repetiţia este un procedeu *tipic*, în permanenţă *motivat*, rolul ei fundamental rezidă în *ecou*, *obsesie* şi *persuasiune* şi devine *leit-motiv* şi *melodie* » şi că deci artistul Shakespeare este de o « *factură psihologică, imaginativă prin excelenţă ca urmare a unei excepţionale puteri de asociaţie* » (subl. aut.). Atragem special atenţia asupra acestei ultime deducţii a prof. L. Levîţchi, ca reprezentînd, după opinia noastră, una din acele trăsături fundamentale ale lui Shakespeare, care îl singularizează atît printre cei zece-doisprezece dramaturgi de mare talent din epocă, cît şi printre poeţii aceleiaşi epoci (mai ales în comparaţie cu acei *university wits*, cu imagini adesea livreşti, elaborate, « făcute şi nu născute »); mai mult, această trăsătură este încă o verigă de bază, între Shakespeare şi marea dramaturgie şi poezie modernă.

Un interesant aspect al sinonimiei la Shakespeare este relevat de cel de-al treilea studiu din culegere, consacrat unei figuri de stil, anume hendiadei; bazîndu-se pe o mulţime de exemple, autorul dovedeşte că această figură de stil întemeiată pe sinonimie, « caracteristică limbii şi literaturii engleze », atinge la Shakespeare un stadiu superior de realizare, în fond înrudit, credem, cu cel al repetiţiei din studiul anterior. Privitor la caracterizarea pitorescului personaj din *Henry V* căpitanul velş Fluellen, în a cărui vorbire predomină hendiadele, vom adăuga însă că nu avem de a face numai cu un « *miles gloriosus* » care filozofează (p. 95), ci cu un vrednic oştean al suveranului ideal al lui Shakespeare, Henry al V-lea, căci tocmai acesta din urmă îi dă caracterizarea şi anume tot prin mijlocirea unei hendiade:

King Henry: Though it appear a little out of fashion
There is much *care and valour* in this Welshman

(*King Henry V*, IV, 1, 86—87).

Un alt studiu vizînd importanţa unui procedeu stilistic în ansamblul creaţiei lui Shakespeare este cel consacrat antonimiei. După o amplă « punere în temă » prin urmărirea opoziţiei iniţiale, transformată ulterior în egalitate între « natură » şi « artă » la Shakespeare, a influenţei ideilor dialectice ale lui Montaigne despre unitatea contrariilor (al cărei caz particular în stil este tocmai antonimia), a influenţei antonimiei din fondul paremiologic folcloric, a influenţei antonimiei « *euphuism* »-ului lui John Lyly, sîntem puşi în faţa « antonimelor în textul shakespearian » cu urmărirea lor pe plan « statistic », pe plan « explicit » şi « implicit », pe planul « motivării », pe planul ideaţiei, pe planul « implicaţiilor teoretice de fond ». Urmează apoi o aplicare a antonimiei la ultima piesă, *Henry VIII*, scrisă, se pare, de Shakespeare în colaborare cu un alt dramaturg de renume în epocă, John Fletcher. Pe baza bogăţiei antonimelor la Shakespeare şi a lipsei lor aproape complete la Fletcher, prof. L. Levîţchi întreprinde o delimitare, în bună parte probantă, a scenelor aparţinînd lui Shakespeare şi a celor scrise de Fletcher. Concluziile, iarăşi foarte interesante, subliniază încă o caracteristică fundamentală a lui Shakespeare, la care utilizarea, foarte bine motivată artistic şi logic, a antonimiei ne dezvăluie în el şi « un gînditor profund care dă dovadă de o înţelegere dialectică a vieţii ».

Următoarele două studii se referă la două celebre piese, comediile-feerii *Visul unei nopţi de vară* şi *Furtuna*. În cea dintîi autorul surprinde un « experiment » foarte interesant, urmat de o « teoretizare » a acestuia; este vorba anume de lumea de ficţiuni poetice a imaginaţiei umane şi de rolul de creator şi ordonator subtil pe care este menit să-l joace în ea poetul, experiment care se săvîrşeşte în piesă şi este apoi « expus » cvasi « teoretic » în renumitul monolog al lui Tezeu din actul al V-lea, scena 1.

Studiul referitor la *Furtuna* se ocupă de « vorbirea digresivă şi fluxul conştiinţei » din această adevărată « piesă-testament » a poetului şi artistului Shakespeare. Aici, arată autorul, sintaxa capătă un aspect specific, cu paranteze, digresiuni, fraze eliptice şi neterminate; ele au o rezonanţă specifică în aspectul general feeric, cu elemente onirice, al piesei, în care vorbirea impulsivă este doar aspectul exterior al unui puternic flux al conştiinţei. Studiul următor, intitulat modest *Pe marginea pieselor istorice ale lui Shakespeare*, constituie poate punctul nodal al întregii cărţi. Aici se află două elemente care reprezintă o contribuţie deosebită, credem, a autorului român la studiul stilistic al operei shakespeariene. Cel dintîi este rolul *timpului (the time)* ca element şi cuvînt-cheie în opera lui Shakespeare. Nu este vorba, însă, doar de sublinierea (făcută de mulţi) a importanţei timpului la marele dramaturg englez, ci mai ales a *implicaţiilor* timpului; suveranii care se prăbuşesc (John, Richard II, Henry VI, Richard III), spre deosebire de cei care triumfă (Henry IV, Henry V, Henry VII-Richmond, Henry VIII), au fost învinşi de timp, pentru că nu au ţinut seama de necesitatea respectării implicaţiilor acestuia, adică de legătura dintre verigile temporale de bază, desemnate (cu ample citate convingătoare) de prof. L. Levîţchi prin termenii de « observaţie-previziune » (justă) bazată pe « potenţialitate-anticipare », totul întemeindu-se pe intuirea corectă a cauzalităţii istorice şi a efectelor ei. Al doilea element foarte important adus în discuţie aici de prof. L. Levîţchi este cel al « imaginii artistice fundamentale » din piesele-cronici. Pînă acum se luau în consideraţie doar imaginea « soarelui » (ca, de exemplu, la J. Dover-Wilson) ca simbol al rolului diriguitor suprem al monarhului (imagine devenită « loc comun » la scriitorii englezi renascentişti) sau, cel mult, şi imaginea alegorică a ţării şi poporului, priviţi ca o « grădină » care trebuie bine îngrijită de un « grădinar » priceput pentru ca să fie păzită de « buruieni » şi să poată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

da « florile » şi « roadele » cuvenite (ca, de exemplu, la Caroline Spurgeon). Iată însă că autorul român aduce în prim plan şi ideea statului privit ca un trup al cărui cap este monarhul — atunci cînd acest trup este bine îngrijit, el prosperă, dar cînd este atins de « boli » şi « răni » (turburări, crime) se ajunge la crize grave care trebuie « vindecate », prin înlocuirea « capului rău » cu unul « bun ». Elementul somatic a fost observat şi de alţi comentatori, dar Caroline Spurgeon, de pildă, furată de imaginea de ordin botanic, nu sesizează nici caracterul unitar, nici importanţa somaticului. W. Clemen menţionează multitudinea cuvintelor cheie implicînd elemente anatomo-fiziologice în piesele lui Shakespeare, însă nu vede încadrarea lor într-o imagine de bază. Însfîrşit, G. Wilson-Knight se opreşte numai la « alăturarea dualistă trup-spirit » fără a lua în seamă şi imensul ei rol social, istoric şi cognitiv în piesele lui Shakespeare. Este meritul deosebit al prof. L. Leviţchi că a atras atenţia asupra faptului că cel puţin în piesele-cronici elementul somatic se cristalizează într-o imagine artistică fundamentală, dovedind aceasta în mod convingător prin cercetarea atentă şi amănunţită a imensului rol metaforic, continuu prezent în piesele-cronici, a alegoriei « corpului » care personifică statul. De asemenea, elementul somatic apare determinant în caracterizarea unor celebre personaje shakespeariene (Falstaff, Richard al III-lea). Regretăm însă că autorul nu şi-a extins cercetarea şi la alte piese, unde de asemenea elementul somatic se evidenţiază deosebit ca *Negustorul din Veneţia*, *Hamlet*, *Troilus şi Cresida*, *Regele Lear*, *Macbeth*, *Coriolanus*. Este interesant de observat că în timp ce C. Spurgeon crede că în tragedia *Iulius Caesar* « nu există o imagine dominantă » (sic) [1], dimpotrivă, G. Wilson-Knight, remarcă tocmai bogăţia deosebită a elementului somatic şi rolul deosebit al acestuia în ea (rol pe care însă am văzut că îl reduce numai la « alăturarea dualistă trup-suflet ») [2]; în orice caz, credem că analiza lui G. Wilson-Knight nu face decît să ne întărească convingerea în ce priveşte justeţea tezei prof. L. Leviţchi. Un alt studiu din carte se bazează pe un paralelism deosebit de interesant între eseul *Despre dragoste* de Bacon şi tragi-comedia *Troilus şi Cresida* de Shakespeare. Analizînd minuţios ba chiar « punct cu punct » caracterizările teoretice date « îndrăgostitului » de Bacon şi o serie de ilustrări, dar şi opoziţii « practice » ale acestora, într-adevăr existente ca atare în piesa lui Shakespeare, autorul arată că Shakespeare trebuie să fi cunoscut neapărat ceva din filozofia lui Bacon (deşi cele mai multe din operele majore ale lui Bacon apar unele după 1610, cînd Shakespeare era pe punctul de a-şi scrie ultimele piese, iar altele după moartea marelui dramaturg). În orice caz, « tematica celor două lucrări analizate, cu foarte puţine excepţii, este identică ». Totuşi, aceste excepţii, aceste « deosebiri de vederi » sînt şi ele foarte importante, căci « sînt o dovadă în plus că ne aflăm în faţa a două personalităţi distincte şi nu a unuia şi a aceluiaşi autor » (lucru demn de luat în seamă, dacă ne gîndim că unii s-au străduit să-i atribuie paternitatea pieselor lui Shakespeare lui Bacon). Punerea în paralel a piesei lui Shakespeare şi a eseului lui Bacon contribuie la sublinierea unităţii tematico-stilistice a piesei, şi ea contestată de unii, această unitate fiind axată pe « problema valorii (obiectiv) reale şi a celei (subiectiv) denaturate a lucrurilor şi a oamenilor » (p. 205—206), rezolvată prin « dărîmarea unor idoli » falşi (p. 211). De subliniat este aici şi menţionarea, din păcate numai în treacăt, a importanţei « timpului » (p. 191) precum şi a elementului somatic (p. 195), în conformitate cu studiul anterior.

Am mai adăuga însă că dacă Shakespeare a avut, după cum dovedeşte studiul prof. Leviţchi, o atitudine de atenţie şi respect faţă de Bacon, în schimb de la acesta din urmă avem doar părerea lui extrem de dispreţuitoare despre piesa-cronică *Richard II*, părere exprimată, o dată în 1601, la procesul lui Essex, şi încă o dată în 1615, cu puţin înaintea morţii lui Shakespeare, de o asemenea manieră încît ni-l arată pe marele filozof din păcate complet opac faţă de creaţia celui mai mare poet englez, nu numai din vremea sa ci şi « *for all seasons* » [3].

Ultimul studiu se referă la *Trei analogii lingvistice între W. Shakespeare şi Ben Jonson*. În linii mari, relaţiile dintre cei doi mari dramaturgi elizabetani sînt cunoscute: adversari la început, ulterior prieteni, deşi cu unele deosebiri de păreri. Din acestea din urmă au rezultat mici înţepături şi parodieri reciproce, mai mult în dauna lui Ben Jonson, invidios (şi nu fără motiv) pe geniul marelui său confrate mai vîrstnic. Toate însă pălesc în faţa admirabilului exemplu de omenie oferit de Shakespeare cînd l-a ajutat, jucîndu-i piesele [4], pe Ben Jonson, întemniţat pentru duelul incorect prin care îşi ucisese un adversar; la rîndul lui, după cum se ştie, Ben Jonson şi-a plătit datoria, ajutîndu-i pe actorii prieteni ai lui Shakespeare, Heminge şi Condell să-i strîngă piesele în faimosul folio postum din 1623 şi scriindu-le o celebră prefaţă în versuri. Însă chiar după împrietenirea lor, « micul război » a continuat prin şarje reciproce, sau influenţe reciproce, după cum arată şi analogiile stabilite foarte just de prof. L. Leviţchi, între cei doi dramaturgi. Acestea se referă la asemănările dintre personajele Bobadilla din *Every Man in His Humour* de Ben Jonson şi Falstaff şi Fluellen din « cronicile » *Henry IV* şi *Henry V* ale lui Shakespeare, dintre aspra condamnare a forţei nefaste a banului în *Volpone* de Ben Jonson şi *Timon din Atena* de Shakespeare şi, în sfîrşit, asemănările (cu scop polemic sau nu) dintre *Alchimistul* de Ben Jonson şi *Furtuna* de Shakespeare.

[1] Apud Shakespeare, *Antologie bilingvă*, Bucureşti, 1964, p. 349.
[2] G. Wilson-Knight, *Studii shakespeariene*, Bucureşti, 1975, p. 129—160.
[3] Pentru Bacon despre *Richard II* de Shakespeare a se vedea E.K. Chambers, *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*, vol. II, Oxford, 1930, p. 326—327.
[4] Cf. Mihnea Gheorghiu, *Scene din viaţa lui Shakespeare*, Bucureşti, 1968, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu putem fi însă siguri că Shakespeare ar fi adaptat numele de «Othello» după «Thorello», personajul gelos din piesa *Every Man in His Humour* de Ben Jonson; într-adevăr, Shakespeare şi-a împrumutat canavaua celebrei sale tragedii din *Hecatommithi* (1565) de Giraldi Cintio; se pare însă că Shakespeare l-ar fi transformat pe Othello nejustificat în maur, interpretînd greşit, *ad litteram*, numele eroului său care în nuvela italiană s-ar fi numit de fapt Otello Del Moro, general veneţian; furat de omonimia dintre numele propriu Moro şi substantivul italian «*moro*» = «maur», Shakespeare ar fi făcut din el «Othello the Moor of Venice» — atunci asemănarea de nume dintre Othello şi Thorello ar putea să fie doar o coincidenţă cu totul fortuită.

Credem că din toate cele de mai sus rezultă că *Studiile shakespeariene* datorate prof. L. Leviţchi reprezintă contribuţii de prim rang nu numai în shakespearologia română ci şi cea universală.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Hronicul muzicii româneşti

Bucureşti, Editura muzicală, vol. II, 1974, 240 p.; vol. III, 1975, 428 p.

Volumele al II-lea şi al III-lea ale impunătorului *Hronic al muzicii româneşti* scris de Octavian Lazăr Cosma sînt dedicate perioadelor de «sincronie» (1784—1823) şi «preromantism» (1823—1859) din muzica românească. Dacă în primul volum autorul căuta să reconstituie un mileniu de activitate muzicală bazîndu-se mai ales pe izvoare indirecte (scrieri sau reprezentări plastice), în cele două volume de care ne ocupăm el se întemeiază în special pe documentul muzical sau muzicologic, deci pe sursa directă. Perioada pe care o acoperă aici, mai puţin de un secol, este extrem de bogată în evenimente istorice şi culturale de o mare însemnătate pentru ţările române; şi tocmai această bogăţie, cît şi informaţia amplificată justifică împărţirea în două volume. Marile evenimente istorico-sociale ca răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan (1784), revoluţia lui Tudor Vladimirescu (1821), revoluţia de la 1848 şi unirea de la 1859 au avut mari rezonanţe pe plan cultural-muzical. Ca urmare a schimbărilor politico-sociale s-a putut constata apariţia unor fenomene noi, care definesc o perioadă de transformări substanţiale în muzica românească: evoluţia folclorului urban legat direct de dezvoltarea oraşului, pătrunderea tot mai accentuată a muzicii occidentale, reformarea şi «românirea» muzicii de cult etc.

Criteriul cronologic utilizat de autor marchează date cu rezonanţă socială şi naţională (ca, de pildă, anii 1784 şi 1859) sau evenimente strict muzicale (anul 1823 este legat de apariţia primei tipărituri de muzică psaltică în limba română, aparţinînd lui Macarie Ieromonahul). Dacă autorul dorea să menţină un mod consecvent de cronologizare avînd în vedere numai criteriul istoric-social, atunci poate ar fi trebuit să se fixeze la anul 1821; dacă însă ar fi voit să sublinieze în special aspectul muzical al culturii epocii, atunci putem considera ca mai adecvată finalităţii lucrării periodizarea 1823—1866 propusă de Gheorghe Ciobanu [1], întrucît datei de ordin muzical (apariţia tipăriturii lui Macarie) i se alătură o alta, de acelaşi ordin, anume anul «primului concert simfonic executat de o orchestră românească» [2].

Sîntem apoi nedumeriţi de felul în care autorul foloseşte termenii de «sincronie» şi «preromantism» atunci cînd îi aplică perioadelor respective. Credem că mai curînd s-ar putea vorbi — dealtfel şi din capitolele introductive ale celor două volume reies aceleaşi idei — de un *sincronism preromantic*, surprins în volumul al II-lea, şi de *o primă fază a romantismului muzical românesc*, descrisă astfel în volumul al III-lea, aşa cum le şi arată înseşi faptele evocate de autor.

Volumul al II-lea se structurează pe următoarele secţiuni principale: *Muzica populară — argument al autenticităţii româneşti* (cu referire la părerile emise de unii călători străini despre muzica noastră populară, culminînd cu faimoasele articole apărute în *Allgemeine musikalische Zeitung* din Leipzig, — cercetate de George Breazul şi apoi de Ilarion Cocişiu — şi în care se găsesc primele transcrieri de folclor românesc în notaţie liniară); *Metamorfozele muzicii psaltice* (cu reforma de la 1814 a lui Hrisant din Madit, Grigore Lampadarul şi Hurmuz Hartofilax adusă la noi în ţară de Petre Efesiul, cu toată opoziţia lui Naum Rîmniceanul, dar impusă definitiv, într-o formă specific românească de Macarie Ieromonahul); *Viaţa muzicală*, aşa cum se prezenta ea la curţile domneşti, în casele şi saloanele protipendadei timpului, cu primele manifestări concertante (insistîndu-se justificat asupra lui B. Romberg), cu «academiile muzicale» transilvănene înfiinţate după tipicul celor apusene, cu turneele unor valoroase trupe de operă fie autohtone, ca cea a braşoveanului J. Gerger, fie străine în special italiene (prin care s-au remarcat unii cîntăreţi de faimă ca italianca A. Catalani); *Creaţia muzicală* (cu analizarea unor cîntece populare de lume din epocă dar şi a unor creaţii culte

[1] Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*, Bucureşti, 1976, p. 14 («Izvoare ale muzicii româneşti», vol. I).

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vocale şi instrumentale sau prelucrări de melodii populare datorate lui Ph. Caudella, B. Romberg şi A. Hubacek).

Volumul al III-lea al *Hronicului* este conceput conform unei scheme analoge, secţiunile sale fiind: *Muzica populară. Arta lăutarilor* (cu menţionarea, între alţii, a faimosului Barbu Lăutarul şi a memorabilei sale întîlniri cu Liszt, cu opiniile despre poezia şi muzica populară ale unor scriitori şi poeţi renumiţi ai timpului ca M. Kogălniceanu, G. Bariţiu, Al. Russo, C. Negruzzi, V. Alecsandri, C. Bolliac, A. Mureşanu, N. Filimon ş.a., cu analizarea amănunţită a meritelor dar şi a lipsurilor culegerilor şi prelucrărilor de folclor făcute de E. Murgu, Fr. Ruzitski, I. Chiţulescu, Al. Flechtenmacher, C. Steleanu, H. Ehrlich, J.A. Wachmann, C. Miculi, A. Pann, G. Ucenescu şi ale autorilor anonimi, culegeri cunoscute sub denumirile *Codex Moldavus*, *Cîteva irmoase vesele . . .*, *Anonymus Moldavus* ‹Burada›, *Anonymus Valachus*); *Muzica bisericească pe făgaşul înnoirilor* (cu continuarea liniei de « românire » a cîntărilor de Macarie, A. Pann şi D. Suceveanu, cu încercarea de introducere a cîntării corale de către Arhimandritul Vissarion); *Curentul muzicii apusene* (cu analiza muzicii de salon, a celei de fanfară, a învăţămîntului muzical incipient, ai căror primi piloni au fost « Societatea filarmonică » din Bucureşti şi Conservatorul din Iaşi); *Viaţa muzicală pe un nou făgaş* (cu dezvoltarea în continuare a manifestărilor concertistice, cu relevarea genialităţii copilului C. Filtsch, cu amintirea faimosului turneu întreprins în ţările române de Franz Liszt, cu prezentarea trupelor de operă autohtone şi străine — în special cele italiene —, cu momentul important marcat de opereta *Baba Hîrca* de Al. Flechtenmacher, subliniindu-se voga deosebită a vodevilului); *Creaţia muzicală* (cu foarte bune analize ale celor mai valoroase lucrări: opereta *Baba Hîrca*, fragmente din unele vodeviluri, *Uvertura* la opera *Braconierii* şi fragmentele din opera *Mihai Bravul la Călugăreni* şi *Manole-Meşter* de J.A. Wachmann, *Cîntecele naţionale* de Al. Flechtenmacher, piesele corale ale lui J.A. Wachmann sau Ph. Caudella, piesele pentru pian de Ruzitski, J.A. Wachmann, Ç. Miculi, Ph. Caudella; *Potpuriul moldovenesc* de fraţii Lemisch, uverturile naţionale de Herfner, Wachmann, Flechtenmacher, *Concertul patetic pentru vioară* de L. Wiest, ba chiar şi *Rapsodia română* de F. Liszt); *Preocupări muzicologice* (cu relevarea scrierilor lui C. Bolliac şi mai ales ale lui N. Filimon, a contribuţiilor teoretice ale lui Macarie şi A. Pann referitoare la studiul muzicii de cult şi a contribuţiilor lui T.T. Burada, J.A. Wachmann, A. Petrino în introducerea principiilor şi terminologiei muzicii apusene la noi); ultima secţiune cuprinde *Succinte portrete ale muzicienilor ‹celor mai de seamă ai› acestei perioade*: E. Asachi, Ph. Caudella, H. Ehrlich, N. Filimon, Al. Flechtenmacher, I. Herfner, Macarie Ieromonahul, C. Miculi, A. Pann, F. Ruzitski, G. Ucenescu, J.A. Wachmann, L. Wiest.

Desigur, nu am putut epuiza în această succintă prezentare bogăţia analitică şi informativă a celor două volume. Am dorit numai să subliniem, prin aceasta, faptul că avem în faţă o contribuţie mai mult decît meritorie, o lucrare de certă valoare şi de referinţă, o excelentă şi binevenită sinteză a istoriei muzicii româneşti scrisă documentat şi cu seriozitate.

Credem, totuşi, necesară semnalarea unor amănunte care nu ştirbesc cu nimic valoarea lucrării dar care, la o viitoare reeditare, ar putea fi revăzute.

Mai întîi am avea de observat faptul că însăşi structura adoptată (vizibilă din trecerea noastră în revistă a sumarului) duce uneori la fragmentarea aspectelor din creaţia unor compozitori, astfel că pentru a avea, de pildă, o imagine globală asupra activităţii cutărui sau cutărui muzician trebuie să alergăm literalmente pe tot cuprinsul unui volum. De exemplu, pentru Hubacek, care s-a manifestat şi ca simfonist şi ca autor de opere, trebuie să « sărim din piatră în piatră »; idem pentru Nicolae Filimon, odată privit ca scriitor interesat de problemele generale ale muzicii, apoi ca folclorist şi apoi iarăşi ca vrednic înaintaş al criticii muzicale a timpului său; sau pentru Philipp Caudella, privit odată ca folclorist, altădată ca autor de piese instrumentale şi altădată ca teoretician. Observaţia noastră nu neagă metoda autorului în împărţirea materiei ci sugerează numai ca indexul de nume să fie completat — la personalităţile importante cu problematică diversificată — cu precizări asupra aspectelor de bază ale activităţii lor. Astfel, « salturile » (necesare în fond) şi labirintul uneori obositor al materialului faptic, ar ajunge să nu mai fie strivitoare pentru cititor şi să nu-i mai ascundă acestuia uneori reala însemnătate a evenimentelor.

În privinţa studierii muzicii populare (în cadrul volumului al II-lea) ne nedumereşte o formulare: « într-un anumit fel, asupra muzicii ţărăneşti intrate în circuit orăşenesc se revarsă două surse poluate ‹poate „poluante", n.n.› muzica greco-turcească şi muzica europeană » (p. 30). Este vorba, evident, de aşa-zisul fenomen de « acculturaţie », în care elemente întîmplătoare ale unei culturi străvechi intră, tot de o manieră întîmplătoare, în contact cu elemente, şi ele întîmplătoare, ale altor culturi, de asemenea străvechi şi valoroase dar « de import »; desigur în asemenea situaţii se ajunge de multe ori la împreunări « poluate », de tip *kitsch*, deşi uneori — chiar şi azi — elementele « pure » pot fi discernate. Procesul este de o mare complexitate, şi îndelungat, şi nu chiar întotdeauna se poate vorbi atît de categoric în privinţa sursei invadatoare ca « poluată » ci, mai ales în cazul amintit, ca « poluantă ».

Citînd din traducerea franceză a impresiilor călătorului englez Wilkinson despre muzica românească, Octavian Lazăr Cosma nu este de acord cu formularea « stilul său ‹al muzicii româneşti n.n.› are puţină varietate şi toate tonurile sînt cîntate uniform în chei (sic!) ‹remarca autorului› minore » (vol. al II-lea, p. 38, nota 1). Or, în engleză, cuvîntul *key*, deşi are sensul general de *cheie*, ca termen muzical înseamnă însă tocmai . . . *tonalitate*; traducătorul francez al lui Wilkinson i-a dat o traducere literară dar nu eronată, căci exprimările *clef mineure* sau *clef majeure*, unde *clef* are sens de *tonalitate* pot fi găsite — ce-i drept, mai rar, — şi în lucrări franceze, în special în cele ceva mai vechi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reluarea fidelă a traducerii lui Ilarion Cocişiu a articolelor din *Allgemeine musikalische Zeitung* a dus şi la preluarea unei exprimări de felul: « Cîntecele au totdeauna un mod duios (minor) pe cînd dansurile, cele mai multe, unul aspru (major)» (vol. al II-lea, p. 42). Or, în muzică termenii germani *moll* şi *dur* şi-au pierdut de mult vechiul lor sens de *moale* şi *aspru*, ei rămînînd strict la *minor* şi *major*; aşa că, menţionarea sensului lor primar apare superfluă, putînd chiar genera şi confuzii în mintea unui cititor mai puţin avizat.

Credem de asemenea, că anumite afirmaţii legate de întrepătrunderea unor motive de la un compozitor la altul sau legate de circulaţia unor melodii trebuie trecute printr-un serios control şi, neapărat — deşi lucrul este extrem de dificil — bine argumentat; altfel, pot rămîne drept informaţie categorică unele inexactităţi ca, de pildă, « ideea » că celebrul cîntec de origine ţigăncească *Arde-mă, frige-mă* ar fi influenţat printre alţii şi pe Georges Bizet « în renumita *Habaneră* din opera *Carmen*» (v. vol. al II-lea, p. 48 şi vol. al III-lea, p. 295). Bizet a fost influenţat în *Habanera*, după cum se ştie, numai de ritmul acompaniamentului romanţei *La Paloma* de Yradier; influenţa lui *Arde-mă, frige-mă* se regăseşte în schimb, ulterior, în acel *Chanson* (în la minor) cîntat tot de Carmen. Dealtfel şi textul literar pledează pentru « împrumut »: « Coupe-moi, brûle-moi / Je ne te dirai rien / < . . . > J'aime un autre et je meurs en te disant que je l'aime» [3].

În ceea ce priveşte muzica de cult, găsim din nou o apreciere care ni se pare prea categorică: autorul numeşte laicizarea treptată a unor formule din vechea muzică de cult, consfinţită de reforma din 1814, drept « un *compromis* <s.n.> care < . . . > pare funest tradiţiei seculare a muzicii cultice» (vol. al II-lea, p. 68). Dar avînd în vedere şi ceea ce se spune în paginile următoare, reiese că însuşi autorul nu împărtăşeşte întocmai acest punct de vedere excesiv de negativist asupra amintitei reforme. Dealtfel şi I.D. Petrescu a formulat cu prea multă asprime opinii asupra noii orientări (v. vol. al II-lea, p. 70—71). În orice caz, aşa cum a fost necesară, în felul ei şi la timpul ei, evoluţia muzicii apusene de la preclasicismul lui Bach şi Haendel la clasicismul vienez şi apoi la romantism — chiar dacă nu s-a mai putut reveni la vechea măiestrie polifonică, evoluţia muzicii s-a putut observa în alte forme, mai noi —, tot aşa credem că a fost *necesară* şi reforma de la 1814 a muzicii de cult sub formele sub care ea a pătruns în ţara noastră, deşi nu s-a putut reveni la măiestria « epocii de aur » a muzicii vechi bizantine. În această ordine de idei, deci, nu putem subscrie la opinia că meritul lui Macarie ar consta numai în « românirea cîntărilor », românire care, făcîndu-se după cîntări reformate deja, ar fi « vulnerabilă » (vol. II-lea, p. 86). Dimpotrivă, constatăm că atît Macarie — primul imnograf care a făcut o traducere perfectă în limba română respectînd accentul tonic — cît şi A. Pann au dat un nou impuls muzicii româneşti de cult în „sistima" nouă, impuls care a avut importante părţi pozitive, în vreme ce vechea şcoală a secolului al XVIII-lea se stingea definitiv cu ultimul ei reprezentant mai de seamă, Naum Rîmniceanu.

În altă ordine de idei, semnalăm că în volumul al II-lea se arată, în treacăt, existenţa în repertoriul corului Gimnaziului din Sibiu « acompaniat de instrumentişti » a lucrării « *Der Tod Jesu* de Karl Heinrich Grauns (compozitor vienez)» (p. 135). De fapt, este vorba de unul dintre preclasicii germani de seamă, Karl Heinrich Graun (şi nu « Grauns »), născut în Dresda la 7 mai 1704, decedat în Berlin la 8 august 1759 şi care, deci, n-a putut fi un compozitor « vienez », şi nici oarecare: capodopera sa, oratoriul *Der Tod Jesu*, executată prima dată la Berlin (şi nu la Viena) la 26 martie 1755, a rivalizat multă vreme cu *Pasiunile* lui Bach şi cu *Mesia* lui Haendel [4]. Şi chiar dacă azi Graun este pus în urma celor doi titani al căror contemporan a fost, totuşi meritele lui artistice nu sînt dintre cele mai mici; prin urmare, putea fi socotită ca o realizare *deosebită* a corului gimnazial interpretarea unei lucrări preclasice atît de importante şi dificile, tot cît şi a acelui *Stabat mater* de Pergolese în vecinătatea căruia *Der Tod Jesu* este amintit în lucrare.

În sfîrşit, poate nu era lipsit de interes să se amintească despre Jean François Lesueur (şi nu *Lesuer* cum este ortografiat), autor în colaborare al operei *Triumful lui Traian* (vol. al II-lea, p. 209) şi faptul că el a fost profesorul lui Berlioz, Gounod, A. Thomas şi Guiraud; să nu uităm că Gounod avea să scrie şi el un *Dans românesc* pentru pian cu pedale şi orchestră.

Dorim să semnalăm şi unele chestiuni care ţin de corectură ori de neglijenţe în finisarea textului. Astfel: « Despre arta lui Barbu Lăutarul vezi şi Kotzebue, Wilhelm de, Lascăr Vinesc. O *icoană a Moldovei din 1811* » (vol. al III-lea, p. 35, nota 4). Aici bănuim că este vorba, de fapt, de romanul cu subiect românesc *Lascăr Viorescu* de Wilhelm de Kotzebue iar O *icoană a Moldovei din 1851* (şi nu « din 1811 » cum apare eronat în volumul de care ne ocupăm) este numai subtitlul acestei lucrări [5]. Tot ca o scăpare apare şi data morţii lui Mihail Glinka: 1854 cînd, de fapt, anul exact este 1857 (vol. al III-lea, p. 28).

Este îndeobşte cunoscut că pentru anii îndepărtaţi zilelor noastre ortografierea corectă a numelor proprii nu a stat în atenţia semnatarilor. Aşa că, inerent, citîndu-i pe « clasici », pot apare inconsecvenţe de acest ordin care, de obicei se unifică în *Indexul de nume proprii*. Bănuim că tot aşa a gîndit şi Octavian Lazăr Cosma atunci cînd a permis

[3] Cf. ediţia originală a reducţiei (postume) pentru voce şi pian a operei, datorată lui Bizet însuşi şi apărută la Paris, Edit. Choudens <în redactarea lui Guiraud>. Libretişti: H. Meilhac şi L. Halevy. *Habanera* este la p. 43—53 şi *Chanson* (cu text derivat din *Arde-mă, frige-mă*) la p. 90—92.

[4] Pentru toate datele, a se vedea, de pildă, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. III, London, 1954, p. 763.

[5] A se vedea T. Maiorescu, *Întru amintirea lui Wilhelm de Kotzebue* în *Critice*, vol. II, Bucureşti, 1967, p. 347—351.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca în text să apară numele lui *Demidov* ortografiat ca atare (vol. al III-lea, p. 34) sau *Démidoff* în transliterație franceză tradițională numai în cazurile în care se indica sursa. Tot contextul se pare că a decis și în cazul lui *Philipp* sau *Filip* Caudella. Dar Thalberg este ortografiat peste tot *Talberg* (v. vol. al III-lea, p. 9, 90, 203, 206, 211, 384 etc.) deși nu aceasta este scrierea lui corectă; cu toate acestea, în *Index* el este menționat corect: *Thalberg*. O situație aparte prezintă ortografierea cîntecului *Sabarell* (vol. al III-lea, p. 118) din *Caietul Anonimului 5* (citat de autor după Il. Cocișiu), ortografiere evident stîlcită de alcătuitorul caietului. Ea este însoțită de un semn de întrebare: « (?) » pus de Octavian Lazăr Cosma, deși tîlcuirea era simplă: este vorba evident de *Săbărelul*, un joc popular muntenesc binecunoscut și azi, al cărui nume se trage de la diminutivul rîului Sabar (a se revedea cunoscutele versuri populare dintr-o strigătură: « Cîtu-i Argeșul de mare / Haz ca Săbărelul n-are »).

Merită să remarcăm laborioasa căutare a datelor, în legătură cu o lucrare, fie ea și de cea mai largă însemnătate și circulație ca, de pildă, *Deșteaptă-te române*. Se arată că prima atestare cronologică în scris a melodiei se află în manuscrisul Kitzulescu din 1838—1841, figurînd inițial pe textul « Din sînul maicii mele » (de Grigore Alexandrescu) și că apoi melodia « prin A. Pann și Gh. Ucenescu va ajunge la Brașov » unde « auzită de Andrei Mureșanu ‹acesta› îi va scrie versurile „Deșteaptă-te române" » (vol. III, p. 81), și i se reproduce începutul așa cum se află în manuscrisul lui Kitzulescu (în transcriere lineară de Gheorghe Ciobanu). Dar analizînd melodia, așa cum a fost auzită de Kitzulescu, rezultă că ea a fost notată de el în mod defectuos, lucru care nu se mai specifică. Vorbindu-se despre Anton Pann (vol. al III-lea, p. 129), se dă din nou melodia, în varianta pe care sîntem îndreptățiți s-o considerăm originală. Această redare apare cu precizarea că aici: « stilul popular se află sub binefăcătoarea influență a muzicii psaltice » ‹!›, fără a ni se arăta că *Deșteaptă-te române* se află acum în forma sa inițială, notată corect (și nu defectuos ca la Kitzulescu). Pe de altă parte, dacă reforma din 1814 a muzicii de cult ar fi fost doar « un compromis care ‹ . . . › pare funest » și „vulnerabil" (vol. al II-lea, p. 68 și 85), atunci cum se mai poate vorbi în continuare de « binefăcătoarea influență » a unei « muzici psaltice », concepută exact conform acestei reforme? Revenind la problema paternității melodiei *Deșteaptă-te române* în strictă legătură cu Anton Pann, ne izbim de o serie de afirmații contradictorii, chiar pe aceeași pagină, ca acestea: « O transcrie Anton Pann în notație psaltică » (deci *transcriere*, vol. al III-lea, p. 319); « După cum precizează Iosif Naniescu, melodia fusese creată de Anton Pann în anul 1839 » (deci nu mai e « transcriere » ci chiar o compoziție a lui Anton Pann); « Gh. Ucenescu ar trebui considerat autorul de drept a cîntecului *Deșteaptă-te române*, deoarece el a îngemănat melodia mai veche pe versurile noi ale lui A. Mureșanu »(!). Mărturisim că, punînd față în față aceste trei alternative, ne vine greu să desluşim clar care este punctul de vedere al autorului *Hronicului*. Dealtfel și Octavian Lazăr Cosma arată că Ucenescu « a copiat melodia din manuscrisul lui Anton Pann » (vol. al III-lea, p. 319), și deci nu poate fi considerat « autorul de drept ‹!› al cîntecului ».

Din nou se revine asupra paternității melodiei *Deșteaptă-te române*, autorul *Hronicului* considerîndu-l de astădată ca « autor indirect » pe Gh. Ucenescu; și atunci, de bună seamă, pentru noi, « autorul direct » nu poate fi decît Anton Pann [6].

Asemenea oscilații le mai întîlnim în *Hronic* și întrucît sîntem la Anton Pann, vom mai indica una dintre cele legate de activitatea acestuia. De pildă, privitor la paternitatea cîntecelor apărute sub titlul *Spitalul amorului*, se arată că « însuși Anton Pann se numără printre autori și, prin urmare, numeroase melodii îi aparțin » (vol. al III-lea, p. 128). Deci, aici, lui A. Pann i se recunoaște limpede calitatea de compozitor. Mai încolo, găsim o părere diametral opusă: « Deși nu a fost un compozitor ‹probabil în accepția apuseană a termenului, *n.n.*›, Anton Pann ‹ . . . › a generat în muzica românească o adevărată direcție de esență folclorică » (vol. al III-lea, p. 132). Deci, nu i se mai recunoaște calitatea de compozitor. Analizîndu-se, însă manuscrisele rămase de la elevul său, Gh. Ucenescu, se arată că, dintre cîntecele transcrise în notație psaltică de acesta « multe sînt compuse ‹chiar› de Anton Pann și Gh. Ucenescu » (vol. al III-lea, p. 133). Deci, din nou, Anton Pann este recunoscut în calitatea sa de compozitor, elogiată chiar mai departe: « *autor* ‹*s.n.*›, cîntăreț, profesor și tipograf ‹muzical n.n.› » (vol. al III-lea, p. 141); apoi, i se recunoaște « o uimitoare fantezie melodică » în piesele de cult și, în sfîrșit, găsim o apreciere pe care o considerăm *finală* « a fost și compozitor, deoarece a semnat numeroase piese », după care imediat este numit « compozitorul Anton Pann » (vol. al III-lea, p. 143).

Una dintre problemele cele mai importante, și prezentate pe larg în volumul al III-lea al *Hronicului*, este cea a interpenetrației dintre folclor și înfiripările de muzică de cultură de tip modern european.

În ceea ce privește influența orientală în muzica românească de cultură sau folclorică, optica autorului asupra situației anterioare anilor 1838—1840, cînd exista o puternică influență a muzicii orientale greacă și turcă asupra muzicii românești din Muntenia, în mod special, ni se pare excesiv de negativistă. Dacă putem fi de acord cu faptul că o serie de elemente ale acestei muzici au determinat apariția unor numeroși hibrizi, nu ni se pare justă condamnarea în bloc, fără drept de apel, a tuturor interferențelor dintre muzica orientală și cea românească. Tradițiile muzicale grecești și românești aveau numeroase elemente de apropiere între ele, întrucît traco-dacii și grecii convieţuiseră din vremuri foarte îndepărtate unii alături de alții; pe de

[6] Dealtfel, aceeași opinie o susține și Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 231—232 și p. 254—255.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

altă parte este bine ştiut rolul jucat de muzica bizantină în dezvoltarea muzicii româneşti de cult, preluarea şi prelucrarea creatoare din partea românilor a cîntărilor bizantine (a se vedea importanţa Şcolii de la Putna), lucru care a dus la apariţia unor « variante româneşti » cu trăsături specifice. De asemenea fenomenul de « acculturaţie » a dus şi la unele realizări izbutite ca, de exemplu, binecunoscutele cîntece *Bordeiaş, bordei, bordei* sau *Nu mai pot de ostenit*, rod al întrepătrunderii elementelor neogreceşti şi turceşti în muzica românească şi prezentate elogios de Octavian Lazăr Cosma (vol. al III-lea, p. 128—129).

În privinţa contactelor folclorului românesc — ne gîndim în special la Muntenia — cu muzica de cultură apuseană nu sîntem de părere că « acculturaţia » occidentală ar fi putut fi benefică pentru întreaga dezvoltare muzicală în ţările române (a se vedea vol. al III-lea, p. 154) deoarece observînd chiar numai un singur alt exemplu, apropiat, al evoluţiei muzicii populare maghiare, constatăm aci o discrepanţă nu vizibilă, ci acută. La noi, pătrunderea întîrziată a bitonalismului major-minor şi a ritmicii clasice şi romantice a permis menţinerea multor trăsături specifice atît folclorului sătesc cît şi celui orăşenesc. Din păcate însă, cu toate consideraţiile teoretice ale lui Béla Bartók şi cu toate eforturile etnomuzicologiei contemporane româneşti, nu s-au putut încă defini complet întrepătrunderile dintre folclorul românesc şi muzica laică, cultă, semicultă sau de cult şi deci, încă nu se pot definitiva implicaţiile lor istorice. Chiar diferenţierea între cele două domenii (teoretic separate ca: urban-rural) s-a putut face abia în secolul nostru, deoarece un Brahms sau Liszt considerau « folclor » o muzică bine constituită în oraşe, şi cu largă difuzare.

Autorul *Hronicului* se apleacă sîrguincios în cronologizarea şi ierarhizarea valorică a culegerilor de folclor întreprinse de-a lungul timpurilor. Graţie Editurii muzicale, avem posibilitatea să consultăm integral culegerile de folclor aparţinînd perioadei de început al secolului al XIX-lea [7]. Consultînd atît *Hronicul*, cît şi volumul îngrijit de Gh. Ciobanu, ne este mai uşor să opinăm, de pildă, asupra armonizărilor lui J.A. Wachmann — cu toate stîngăciile pionieratului ca mai apropiate de procedeele interpreţilor populari, după cum afirmă Gh. Ciobanu [8], decît să subscriem la ideea după care aceste lucrări răspîndesc « parfumul salonard, romanţios » (vol. al III-lea, p. 111). Aparent contradictorii, aceste păreri se completează totuşi, redîndu-ne o imagine mai vie a epocii.

Se arată interesantă observaţia prin care Carol Miculi — incontestabil cel mai interesant dintre primii noştri culegători-prelucrători ce au folosit armonizări modale şi au respectat ritmica populară — ca elev al lui Fr. Chopin, este « evaluat » mai mult ca epigon al acestuia decît ca deschizător de drumuri. Această observaţie ne apare prea categorică: « dintr-un punct de vedere transplantul a fost compromis, deoarece ceea ce se potrivea de minune muzicii poloneze, nu convenea structurii muzicii româneşti » (vol. al III-lea, p. 339). Această afirmaţie este dezisă însă, la p. 337, de o alta, mai apropiată de adevăr, credem, prin care « C. Miculi < . . > recurge în compoziţii la elementele morfologice ale folclorului, ridicîndu-le la o anumită altitudine generatoare. Aşadar, fără să apeleze la citate < . . . >, compozitorul preia formule melodice, ritmice şi de gen caracteristice muzicii populare. <El> poate fi considerat ca un autor ce precede metoda recreării în caracter popular, strălucit demonstrată de Enescu ».

În ceea ce priveşte manuscrisul intitulat *Anonymus moldavus* (cîndva aflat în posesiunea lui Th. T. Burada), putem fi mai puţin de acord cu situarea sa cronologică *după* apariţia colecţiei lui Ruzitski, sau cu atribuirea sa lui I. Herfner (aşa cum se emite ca ipoteză în vol. al III-lea, p. 84). După Gh. Ciobanu [9], două piese atribuite lui Ruzitski poartă alte titluri decît acelea sub care figurează în culegerea acestuia, lucru dealtfel sesizat şi de Octavian Lazăr Cosma: « Unele preluări sînt curioase » (vol. al III-lea, p. 83). Acest « curios » — prin care se întrevede anterioritatea manuscrisului — aduce un plus de greutate, după părerea noastră, şi în privinţa paternităţii manuscrisului; credem că el nu poate fi atribuit lui I. Herfner, deoarece acesta, aşa cum rezultă din puţinele date rămase în legătură cu creaţia sa, ni se revelează ca un muzician competent şi conştiincios (a se vedea vol. al III-lea, p. 349—352); or, alcătuitorul manuscrisului în discuţie pare să fi fost — prin numărul mare de greşeli rămase necorectate şi prin repetări nejustificate de piese în document — « un străin < . . . > probabil cunoscător al pianului, dar nu şi un bun muzician » [10]. Dealtfel, însuşi Octavian Lazăr Cosma este de părere că « valoarea documentară a colecţiei se substituie celei artistice » (vol. al III-lea, p. 83), în opoziţie cu meritele culegerilor lui Wachmann sau Miculi.

Ne atrage atenţia afirmaţia în legătură cu vodevilurile pe texte de V. Alecsandri, că acestea « într-atît sînt de integrate spiritului epocii, încît, fără o racordare la aceasta se înţeleg destul de greu » (vol. al III-lea, p. 290).

Simţim nevoia să adăugăm că rezistenţa în timp a « Chiriţelor » sau a altor lucrări, fără a fi « racordate » strict muzicografic la realităţile unei epoci dispărute, au rezistat în timp prin interpretare, această calitate a muzicii şi teatrului prin care valorile autentice rămîn în patrimoniul unui popor.

Sesizările noastre nu privesc meritele de fond ale *Hronicului muzicii româneşti* ci, după cum le-am inserat, ele vizează, în special chestiuni de amănunt, remediabile la o nouă ediţie, care, dată fiind importanţa lucrării, credem că nu va întîrzia.

În urma unei lecturi atente a cărţii lui Octavian Lazăr Cosma, se impune categoric impresio-

[7] Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*, Bucureşti, 1976, 268 p. (Col. « Izvoare ale muzicii româneşti », vol. I).

[8] *Ibidem*, p. 35.

[9] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 183—185.

[10] *Ibidem*, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nanta erudiţie a autorului, surprinzătoarea bogăţie a informaţiei, frapanta subtilitate şi adîncime a analizelor; acestea, însoţite de numeroase şi binevenite ilustrări iconografice şi muzicale. Acestea ne îndreptăţesc pe deplin să apreciem cele două volume ale *Hronicului* drept exemplu de muncă ştiinţifică în care dăruirea şi priceperea slujesc cu adevărat istoriografia muzicologică.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

Enesciana, vol. I La Personnalité artistique de Georges Enesco,

Bucureşti, Editura Academiei, 1976, 182 p.

Editura Academiei Republicii Socialiste România a publicat în anul 1976 lucrările primei sesiuni ştiinţifice a Centrului de studii « George Enescu » (Bucureşti, 19 septembrie 1973), fiind inaugurată astfel noua serie de publicaţii *Enesciana*, dedicată personalităţii artistice a marelui muzician român. Studiile ce sînt oferite cititorilor reflectă diversitatea aspectelor temei propuse, a punctelor de vedere şi a stilurilor de abordare, realizîndu-se însă un volum unitar, cu preţioase virtuţi ştiinţifice. Cartea reprezintă o încununare a unei intense munci de cercetare istorică şi muzicală şi totodată o reflectare a saltului calitativ produs în gîndirea muzicologică contemporană în ceea ce priveşte orientarea asupra muzicii lui George Enescu.

Cele 22 de articole şi studii pot fi împărţite în două mari categorii: aspecte *generale* ale creaţiei enesciene şi probleme *particulare* privind anumite lucrări şi caracteristicile acestora. Din prima categorie fac parte scrierile semnate de Mircea Voicana, Octavian Lazăr Cosma, Elena Zottoviceanu, Gheorghe Firca, Adrian Raţiu, Clemansa-Liliana Firca, Ovidiu Varga, George Manoliu, Alfred Hoffman, Viorel Cosma, Ianca Staicovici, Elisabeta Dolinescu, Anca Jalobeanu, Myriam Marbe, Ştefan Niculescu şi Romeo Ghircoiaşiu. Găsim astfel titluri ca: *Das Problem des Stils und die Entfaltung der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten Enescu, The Thematic Process in Enescu's Creation, Concordances esthétiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne, Die Giusto-Rhythmik und ihre Einwirkungen auf die Musik Enescus, Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco* etc. Iată cîteva dintre titlurile studiilor ce fac parte din cea de-a doua categorie: *La Présence de la cellule B.A.C.H. dans le Quatuor à cordes op. 22 n°. 2 de Georges Enesco, Some Remarks on the Genuine Version of the « String Quartet in G Major Op. 22 No. 2 by George Enescu », Sources littéraires dans la création vocale de chambre de Georges Enesco, Le Timbre de la voix humaine dans l'ensemble de l'expression musicale énescienne (Oedipe)* etc., studii aparţinînd lui Dorian Varga, Titus Moisescu, Adriana Şirli, Lucia-Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu şi Constantin Stihi-Boos.

Primul volum din seria *Enesciana*, publicat sub îngrijirea lui Mircea Voicana, în limbile franceză, engleză sau germană, este rodul muncii de cercetare a unui entuziast colectiv de muzicieni, reuniţi de Centrul de studii « George Enescu », înfiinţat pe lîngă Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, deschizînd drumul scrierilor viitoare dedicate creaţiei şi personalităţii artistice, omului George Enescu şi a muzicii veacului său.

VASILE ŞIRLI

MACARIE IEROMONAHUL
Opere, vol. I,

Bucureşti, Editura Academiei, 1975, 128 p. + 6 planşe

În trecutul nostru muzical distingem momente semnificative, uneori de importanţă covîrşitoare, în legătură cu care avem mărturii exacte (date istorice, descrieri de factură literară, documente muzicale propriu-zise) ce ne ajută în încercarea de cunoaştere detaliată a evoluţiei muzicii la români, evoluţie în cadrul căreia muzica bizantină a fost o realitate obiectivă. Sînt înfăptuiri asupra cărora cercetătorii se apleacă din ce în ce mai mult cu rîvnă, migală şi respect, căutînd să le pună în valoare, să le dea importanţa cuvenită considerîndu-le, pe bună dreptate, parte integrantă a trecutului artistic şi cultural al poporului român. Fără a exagera cîtuşi de puţin, aceste cercetări de muzică veche sînt extrem de dificile; nu numai din cauza întinderii perioadei istorice în studiu — pînă la mijlocul veacului trecut — cît mai ales datorită complexităţii problemelor specifice ivite. Astfel, micul grup al muzicologilor ce s-au consacrat studierii muzicii bizantine, după ani de asiduă muncă, a ajuns la culegerea primelor roade. Dintre acestea face parte şi recentul volum apărut la Editura Academiei, sub egida Institutului de istoria artei. Este vorba despre *Theoreticon*-ul lui Macarie Iero-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

monahul, o ediţie îngrijită — cu un studiu introductiv şi transliterare de Titus Moisescu. Valoarea volumului este deosebită, căci el cuprinde retipărirea, după un secol şi jumătate, a *primei cărţi de muzică în limba română*, fapt de mare importanţă istorică; iar prin transliterarea interpretativă a textului, autorul ne oferă o lucrare şi cu caracter practic, pentru toţi cei care doresc să se iniţieze şi în descifrarea vechilor texte tipărite. *Studiul introductiv*, documentat, într-un limbaj limpede, ordonat, are caracter retrospectiv: pe lîngă o seamă de date privind dascălul de cîntări Macarie Ieromonahul, patriot român şi om de aleasă cultură, şi împrejurările tipăririi *Theoreticon*-ului şi a celorlalte opere ale sale, Titus Moisescu realizează un istoric concentrat şi eficient al muzicii bizantine în general, pentru a se opri la manuscrisele şi tipăriturile româneşti ce conservă regulile de scriere muzicală de origine bizantină, aşa-numitele « gramatici », începînd de la celebra *Psaltichie rumânească* scrisă de Filothei sin Agăi Jipei (la 1713) pînă la lucrarea lui Grigore Panţîru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, apărută în Bucureşti, Editura muzicală, 1971.

Se cuvine a elogia virtuţile grafice ale acestei apariţii, cît şi calitatea remarcabilă a tiparului. Ni se oferă astfel o lucrare de mare valoare muzicală, culturală şi istorică, într-o prezentare de excepţie.

VASILE ŞIRLI

EUGEN PRICOPE

Constantin Silvestri. Între străluciri şi . . . cîntece de pustiu,

Bucureşti, Editura muzicală, 1975, 320 p.

Cu puţini ani în urmă, Eugen Pricope aducea o contribuţie muzicologică, *Dirijori şi orchestre* (1971), preţios ghid în lumea artei interpretative dirijorale: acolo, cîteva pagini, concentrate, conturau un portret « Constantin Silvestri ». Dar marele muzician merita mai mult; ca fost elev al acestuia, Eugen Pricope a simţit că e de datoria lui să-şi continuie munca într-un amplu studiu monografic: aceasta s-a concretizat în cartea de faţă, pe care am citit-o cu interesul pe care ţi-l stîrneşte nu numai un titlu, ci şi modul de tratare a « subiectului ».

Să scrii despre Constantin Silvestri, adică despre o « epocă de aur » a vieţii muzicale româneşti, este o misiune încărcată de grele răspunderi profesionale. După părerea noastră, în acest caz, autorul trebuia să obţină în primul rînd — în indiferent cîte pagini — portretul unui interpret « ideal », anume al unuia care ne-a adus şi ne-a lăsat muzica lumii într-un fel nealterat. Şi acest imperativ a fost acoperit din plin: Eugen Pricope, prin scrierea lui, reactualizează arta vie şi puternică a dirijorului Silvestri, artă la care mulţi dintre noi am fost martori. Şi poate calitatea principală a acelei arte a fost limpezimea şi transparenţa ei, aşa cum lumina soarelui intră liber şi pur în casele oamenilor prin geamurile curate; astfel, nu putea exista o interpretare mai fidelă (directă) decît aceea în care acurateţea tehnică şi stilistică se combina în viziunea expresivă a artistului. Silvestri a fost un astfel de artist, iar cartea lui Eugen Pricope ne confirmă acest lucru.

Metoda monografică aleasă de autor urmăreşte evoluţia unui artist care « a păşit singur, ostenindu-se, spre Ateneul Român » (p. 9); separarea rigidă, şi fără rost, pe care am întîlnit-o adesea în monografiile de artişti (« omul-opera »), aici nu există, şi nici nu simţeam nevoia. Lecturile din tinereţe, natura psihică a artistului, momentele accidentale din viaţa sa « făcută din suferinţă » se topesc într-o « poveste » despre un om consecvent cu sine însuşi, pînă la capăt.

Autorul cărţii — adresîndu-se în egală măsură specialiştilor şi publicului muzical — ţine la cursivitatea lecturii: anecdotica este subsumată unei serioase documentări ştiinţifice (de istoric, critic, dirijor) şi analizelor de interpretare, extrem de preţioase prin ineditul şi raritatea lor ca gen.

Constantin Silvestri, cunoscut publicului românesc în primul rînd ca dirijor, beneficiază în acest prim studiu de o cuprindere mai largă care vizează şi celelalte domenii muzicale cărora li s-a consacrat: compoziţie, pedagogie (dirijorală), pianistică. Pianistul-improvizator, care era, l-a ajutat adeseori pe dirijor în a-şi explica mai uşor intenţiile faţă de o lucrare sau alta, mai ales cînd era vorba de « valori tezaurizate ». Adnotările autorului pe marginea « lecţiilor Silvestri » devin veritabile analize de interpretare. Brahms, Bach, Ceaikovski, Dvorak ş.a. sînt supuşi unor riguroase cercetări, iar « transpunerea » în scrisul literar este extrem de sugestivă. Speram, însă, să aflăm mai multe date despre concepţia de intrepret al muzicii enesciene pentru care Silvestri a depus eforturi considerabile în a o face cunoscută publicului românesc. *Oedip*-ul dirijat de Silvestri, de pildă, a fost nu numai un moment de testare a maturităţii publicului nostru, dar şi un model de referinţă pentru reluările ulterioare. În ce a constat « misterul » afirmării acelei arte depline?

Am fi dorit, de asemenea, prezenţa « compozitorului-Silvestri » într-o expunere la fel de pertinentă ca aceea care-l defineşte pe dirijor.

Am notat acestea şi cu gîndul că este prematur să cerem unui prim studiu de proporţii, ca acesta de faţă, epuizarea tuturor informaţiilor pe care le-am fi dorit. Studii ulterioare, bănuim, se vor adăuga acestei cărţi scrise cu înţelegere, cu competenţă şi cu putere de sugestie.

LUCIA ALEXANDRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEODOR T. BURADA

Opere, vol., I – II

Bucureşti, Editura muzicală, 1974
320 p. (I); 256 p. (II)

Apariţia primelor două volume din scrierile muzicologului român Teodor T. Burada (1839–1923) este de o importanţă deosebită. Ni se oferă pentru prima oară posibilitatea unei perspective de ansamblu asupra contribuţiei sale multilaterale în domeniile istoriografiei muzicale, lexicografiei, folcloristicii şi etnografiei, iar totodată este pusă din nou în circulaţie o operă de o certă valoare ştiinţifică.

Muzicologul Viorel Cosma, sub a cărui îngrijire apare această ediţie critică, a întreprins o migăloasă muncă de cercetare. Sînt astfel scoase la iveală o serie de materiale inedite (după cum sînt menţionate în *Nota asupra ediţiei*: *Ziarele de muzică*, *Societatea de muzică din Iaşi*, *Ioan Poni*, *Alexandru Flechtenmacher*, *Dimitrie Cantemir — muzician*, *Date asupra vieţii şi scrierilor lui A.D. Xenopol*, *Dicţionar muzical*, *Despre întrebuinţarea clopotelor în muzică* şi, studiul numai în parte inedit, *Privire asupra muzicii româneşti)*. Studiile şi articolele lui T.T. Burada sînt urmărite în toate publicaţiile unde ar fi putut apărea, în special în periodicele timpului, în enciclopedii româneşti şi străine şi bineînţeles în *Almanahurile muzicale* din 1875–1877, diferitele versiuni fiind confruntate în vederea stabilirii celei mai finisate. În culegerea de faţă sînt incluse şi lucrări neterminate sau incomplet păstrate, importante însă prin noutatea — în acea perioadă — a temei abordate *(Ziarele de muzică)* ori prin bogăţia materialului documentar. În scopul respectării ordinii cronologice la publicarea articolelor în volume, au fost necesare, în cazul anumitor manuscrise, investigaţii pentru stabilirea datei (sau a perioadei) cînd au fost elaborate. Cantitatea de informaţie pe care o stăpîneşte Viorel Cosma este impresionantă, deci datarea manuscriselor are toate şansele să corespundă realităţii; însă tocmai de aceea atragem atenţia asupra unor concluzii ce par puţin forţate, ca în cazul *Dicţionarului de muzică*, bunăoară.

În studiul introductiv este scoasă în evidenţă şi argumentată sistematic valoarea ştiinţifică a operei lui T.T. Burada, atît în contextul muzicologiei româneşti, cît şi al întregii noastre culturi, relevîndu-se şi contribuţiile de interes mondial ale muzicologului ieşean. T.T. Burada a fost de fapt primul muzicolog român care s-a adîncit într-o cercetare multilaterală a fenomenului muzical cu rigoare ştiinţifică şi cu metodă. Conştient de caracterul de pionierat, la noi, al acţiunii sale (chiar dacă unele discipline muzicologice fuseseră deja iniţiate), T.T. Burada a dat prioritate *documentului* şi *factologiei* (bazîndu-se şi pe informaţia orală) faţă de interpretare. Ni se pare deliberată această atitudine a sa relativ pasivă, de simplă prezentare a documentelor şi surselor, aparentă în multe din lucrările sale. Dar tocmai prin aceasta T.T. Burada aduce o reală contribuţie. Fiind o uriaşă concentrare de surse, opera lui se constituie ea însăşi *sursă* pentru cercetarea ulterioară a muzicii româneşti. T.T. Burada s-a abţinut ades de la comentariu nu din neputinţa de a o face, ci avînd o superioară înţelegere a stadiului în care se afla în acel moment muzicologia românească, pentru care întreprinderea sa constituia o primă etapă cînd încercările de sinteză ar fi fost premature.

Întreaga operă de cercetare a lui T.T. Burada este impregnată de o concepţie istoricizantă, indiferent dacă domeniul abordat este folclorul, etnografia sau istoria muzicii. Acest mod de a privi are motivări adînci, ţinînd mai ales de epocă. Dincolo de aspectul descriptiv, se impunea în întemeierea unei ştiinţe a folclorului românesc şi urmărirea originii, a vechimii anumitor genuri sau forme, ceea ce ducea apoi spre concluzii care răspundeau unor necesităţi de alt ordin, anume dovedirea şi afirmarea unităţii spirituale a românilor din toate regiunile ţării precum şi continuitatea lor, încă din antichitate, pe acest teritoriu. (Menţionăm în acest sens exemplarele studii *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor* şi *Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român)*. Problema originii folclorului român purta inevitabil spre aceea a cercetării *comparate* a folclorului popoarelor cu care românii au putut veni în contact în decursul istoriei. Marele merit al lui T.T. Burada, aşa cum se subliniază şi în studiul introductiv, constă în faptul că a ridicat acest principiu la rangul de metodă, dar menţionăm că totuşi ideea nu era la noi cu totul nouă, fusese formulată de N. Filimon cu cîteva decenii înainte.

În domeniul lexicografiei muzicale româneşti, neabordată sistematic pînă la el, T.T. Burada aduce o contribuţie care depăşeşte interesul naţional, articolele sale de organologie muzicală populară figurînd în cele mai cunoscute enciclopedii şi dicţionare muzicale.

În volumele de faţă sînt cuprinse de asemenea cîteva articole sub titlul general de « cronică muzicală »; de fapt, în afară de cel cu privire la *Al 4-lea concert simfonic al Societăţei « George Enescu »*, celelalte conţin observaţii asupra vieţii muzicale, cu scurte referiri la o tradiţie mai apropiată sau mai îndepărtată, ceea ce le dă mai curînd caracterul de schiţe de istorie muzicală a epocii.

Al doilea volum se încheie cu o bibliografie tematică alcătuită de T.T. Burada, inclusă pentru a întregi imaginea cercetătorului în efortul său, deosebit de meritoriu pentru acea perioadă, de a da temeiuri ştiinţifice disciplinei muzicologiei la noi; este o bibliografie preţioasă şi astăzi prin bogăţia informaţiei pe care o comunică.

Pentru a încheia aceste însemnări, subliniem încă o dată, sub alt aspect, valoarea social-culturală care se alătură celei ştiinţifice a operei lui T.T. Bu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rada. Făcînd istorie muzicală, T.T. Burada a dorit mai ales să îmbogăţească prezentul, atît printr-o operă de restituire a unor valori spirituale, cît şi prin învăţămintele pe care prezentul le-ar putea dobîndi prin această cunoaştere. În acest scop — primul, ca însemnătate, în vederile lui T.T. Burada, tonul său a fost explicit, critic şi militant: pentru o cultură muzicală naţională, pentru păstrarea celor mai valoroase tradiţii ale poporului român.

ANCA JALOBEANU

TIBERIU BREDICEANU
Scrieri,

Ediţie îngrijită şi prefaţată de Brânduşa Nuţescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1976, 285 p.

Ediţia scrierilor lui Tiberiu Brediceanu ne oferă o selecţie îngrijită de Brânduşa Nuţescu, din bogata activitate de publicist şi propagandist pentru cultura muzicală românească dusă de Tiberiu Brediceanu timp de patru decenii.

Temperament dinamic şi pasionat, Brediceanu a fost un luptător, un om de acţiune, « una dintre cele mai exemplare figuri de artişti-patrioţi din istoria muzicii noastre ». Integrat în mişcarea intelectualilor români din Transilvania pentru susţinerea şi afirmarea culturii româneşti înainte de Unire şi apoi pentru organizarea şi propăşirea ei în noile condiţii ale României întregite, Tiberiu Brediceanu şi-a canalizat toată energia către traducerea în realitate a acestor idealuri. Dotat cu calităţi de organizator şi conducător, el a contribuit la înfiinţarea şi apoi la bunul mers al celor mai importante instituţii muzicale din Cluj şi Bucureşti; în această acţiune el şi-a susţinut ideile, ţelurile, opiniile în scris, cu real talent. Scrierile sale îmbrăţişează o arie largă de probleme, fiind mereu prezente în miezul actualităţii, atacînd frontal problemele esenţiale ale momentului. Îl preocupă dezvoltarea teatrului muzical, unele aspecte ale istoriei muzicii în Transilvania (dar nu de dragul cercetării în sine ci al exemplului trecutului pentru impulsionarea prezentului) viaţa muzicală curentă, dar mai cu seamă problemele legate de muzica populară. Îndrăgostit de cîntecul popular pe care-l cunoaşte de la sursă, culegător avizat, destinele muzicii populare îl preocupă intens: de la culegerea, fixarea şi conservarea pentru cercetare a artei populare — în care propune soluţii foarte moderne — şi pînă la impunerea unor criterii riguroase de selecţie în propagarea prin ceea ce numim azi mass-media, problematica şi uneori punctele de vedere propuse de Brediceanu rămîn actuale pînă în zilele noastre.

Evident, cine se aşteaptă să găsească în scrierile lui Brediceanu contribuţii ştiinţifice, teoretice, ce n-ar putea rezulta decît dintr-o dedicare de cercetător, vor fi dezamăgiţi, dar Brediceanu n-a fost un teoretician ci un înflăcărat animator al vieţii muzicale în care era profund angrenat, meritele sale în această direcţie reies cu prisosinţă din antologia de faţă.

Iniţiativa lucrării, truda cercetării, selecţia judicioasă, atentă, notele şi comentariile precum şi introducerea scrisă cu rigoare şi pertinenţă se datoresc Brânduşei Nuţescu şi recomandă volumul ca un model de probitate şi acurateţe, de ţinută ştiinţifică. În prefaţă se menţionează şi alte documente inedite valoroase, aflate în colecţia familiei — documente ce credem că s-ar cuveni să vadă şi ele lumina tiparului, adăugîndu-se astfel la marea operă de publicare a unui corpus vast de documente ale istoriei muzicii noastre; volumul de faţă aduce partea sa de contribuţie la cunoaşterea unei epoci, unei personalităţi.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREŢU, *Cultura spectacolului teatral*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1976, 208 p.

ISRAIL BERCOVICI, *100 de ani de teatru evreiesc în România (1876—1976)*, Bucureşti, Edit. Kriterion, 1976, 312 p.

N. CARANDINO, *Radiografii teatrale*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1976, 216 p. (Colecţia « Masca »).

MARIA VODĂ-CĂPUŞAN, *Teatru şi mit*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1976, 200 p. (Colecţia « Discobolul »).

TRAIAN CHELARIU, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1976, 436 p.

Colocvii teatrale clujene, I, Cluj-Napoca, 1976, 206 p.

Documente din arhive ieşene — Documente literare, vol. II, editate de Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, Virginia Isac, Bucureşti, Edit. Minerva, 1976, 352 p.

PAUL EVERAC, *Încotro merge teatrul românesc? Atitudini şi polemici din viaţa de teatru*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1976, 204 p. (colecţia « Masca »).

LEON LEVIŢCHI, *Studii shakespeariene*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1976, 240 p.

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc — privire istorică*, vol. VI, Bucureşti, Edit. Minerva, 1976, 556 p.

IOANA MĂRGINEANU, *Frank Wedekind, un precursor*, Bucureşti, Edit. Univers, 1976, 324 p. (Colecţia « Monografii »).

ALEXANDRU OLARU, *Shakespeare şi psihiatria dramatică*, Craiova, Edit. Scrisul românesc, 1976, 380 p.

VIRGIL PETROVICI, *Tehnica iluminatului artistic*, Bucureşti, Edit. Tehnică, 1976, 400 p.

ION D. SÎRBU, *Teatru*, Craiova, Edit. Scrisul românesc, 1976, 288 p.

DUMITRU SOLOMON, *Teatrul ca metaforă*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1976, 208 p. (Colecţia « Masca »).

Teatrul Naţional Iaşi, 160 de ani de teatru românesc, Iaşi, Edit. Junimea, 1976, 218 p.

ION ZAMFIRESCU, *Drama istorică universală şi naţională*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1976, 296 p. (Colecţia « Masca »).

CINEMA

SIMELIA BRON, *A 8-a artă? În lumea filmului de animaţie mondial şi românesc*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1976, 156 p.

L. CASSVAN, *Mituri şi legende din lumea filmului*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1976, 344 p. (Colecţia « Clepsidra »).

Cinematograful românesc contemporan 1949—1975, Bucureşti, Edit Meridiane, 1976, 236 p.

MANUELA GHEORGHIU, *Filmul şi armele*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1976, 252 p.

D.I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Shakespeare pe ecran* (vol. III din ciclul « Filme de neuitat »), Bucureşti, Edit. Meridiane, 1976, 268 p.

MUZICA

THEODOR BĂLAN, *Prietenii mei muzicieni* ‹Tiberiu Brediceanu, Constantin Silvestri, Constanţa Erbiceanu, Ion Vasilescu›, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 384 p.

WILHELM G. BERGER, *Muzica simfonică modernă şi contemporană 1930—1950* ‹Ghid, vol. IV›, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 232 p.

Béla Bartók şi muzica românească. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Francisc László, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 248 p.

PETRE BRÎNCUŞI, *George Breazul şi istoria nescrisă a muzicii româneşti*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 480 p.

TIBERIU BREDICEANU, *Scrieri*. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Brânduşa Nuţescu, sub egida Institutului de istoria artei, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 288 p.

GHEORGHE CIOBANU, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 268 p. (Col. « Izvoare ale muzicii româneşti », vol. I).

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, *Preromantismul* (1823—1859); vol. IV, *Romantismul* (1859—1898), Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 428 p. (I); 584 p. (II).

MAX EISIKOVITS, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 352 p.

ION ITU, *Lucia Cosma. Destinul unei artiste*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 144 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ALEXANDRU LEAHU, *Maeştrii claviaturii*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 276 p.

MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I, *Theoreticon*, Ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv şi transliterare de Titus Moisescu, sub egida Institutului de istoria artei, Bucureşti, Edit. Academiei, 1976, 128 p. + 6 pl.

Muzica şi publicul, Coordonatori: Mircea Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu şi Vladimir Popescu-Deveselu, sub egida Institutului de istoria artei, Edit. Academiei, Bucureşti, 1976, 136 p.

La Personnalité artistique de Georges Enesco. Enesciana (Buletinul Centrului de studii « George Enescu »), 1976, Bucureştl, Edit. Academiei, 1976, 182 p.

EUGEN PRICOPE, *Constantin Silvestri. Între strălucire . . . şi cîntece de pustiu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 320 p.

IOSIF SAVA, FLORIAN ŞERBESCU, *Silvia Şerbescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 138 p.

CARMEN ANTOANETA STOIANOV, *Scărlătescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 138 p.

GHIZELA SULIŢEANU, *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeş*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 480 p.

NINA VIERU, *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976, 304 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISCOGRAFIE SELECTIVĂ «ELECTRECORD»

1. CONSTANTIN SILVESTRI

— *Cvartet de coarde nr. 2*, op. 27 nr. 2 (I. Con passione — agitato e molto espressivo; II. Brillante, giocoso; III. Nostalgico; IV. Con virtuosita, ma leggiero.

Lucian Rogulschi, vioara I-a; Victoria Rogulschi, vioara a II-a; George Popovici, violă; Alfons Capitanovici, violoncel.

— *Suita nr. 3 pentru pian solo*, op. 6 nr. 1 (I. Preludio; II. Duetto; III. Capriccio; IV. Notturno; V. Danze sacre; VI. Baccanale.

Maria Fotino, pian.

Din cauza prestigioasei sale cariere de dirijor, Constantin Silvestri este mai puţin cunoscut publicului actual în calitate de compozitor. De aceea este cu atît mai binevenit acest disc, ce se adaugă valoroasei discografii lăsate de interpret şi în cuprinsul căreia se întîlneşte, în mai multe rînduri, « Grand prix du disque ».

Cvartetul de coarde nr. 2 poate fi considerat drept una dintre cele mai izbutite lucrări în acest gen din creaţia românească. Degajă impresia unei uriaşe forţe latente, ducînd formaţia pînă în pragul unor sonorităţi orchestrale. Stilul compozitorului, robust şi cu vădite înclinaţii spre burlesc, oscilînd şi spre liniştea meditaţiei, este foarte personal; dacă se pot detecta influenţe, ele sînt de ordin general, cum ar fi în primul rînd aceea a mediului românesc de compoziţie.

Interpreţii, aleşi dintre instrumentiştii de frunte ai Filarmonicii « George Enescu », realizează o formaţie de mare coeziune.

Suita pentru pian, strălucit redată de Maria Fotino, este o lucrare de fantezie nestăvilită, mărturie a măiestriei pianistice a complexului muzician care a fost Constantin Silvestri.

STM — ECE — 01078

2. DINU LIPATTI

— *Şătrarii, suită simfonică* (I. *Vin şătrarii* — Allegro maestoso; II. *Idilă la Floreasca* — Andantino; III. *Chef cu lăutari* — Allegro).

— *Simfonie concertantă pentru două piane şi orchestră de coarde* (I. Molto maestoso; II. Molto adagio; III. Allegro con spirito).

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon.
Solişti: Sofia Cosma şi Corneliu Gheorghiu.

Încă un disc menit să restituie imaginea unui muzician complex: Dinu Lipatti.

Prima lucrare, *Şătrarii*, distinsă în 1934 cu premiul I de compoziţie « George Enescu », este compusă în cea mai bună tradiţie enesciană, în sensul împletirii inspiraţiei din folclorul românesc cu procedeele de compoziţie de tradiţie europeană. Caracterul programatic al suitei este foarte generalizat, iar mişcările care o compun se află într-o evidentă fuziune, graţie unei teme dominante care conferă compoziţiei un caract r ciclic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A doua lucrare, *Simfonia concertantă*, dovedeşte o desăvîrşire a măiestriei compozitorului prin densitatea materialului muzical şi printr-o mai mare concizie. Însă pentru evoluţia generală a şcolii româneşti de compoziţie nu a prezentat acelaşi interes ca *Şătrarii*, în care filonul folcloric este mai viguros. Aci, apare o temă doinită în partea a II-a, sau intonaţii şi ritmuri de joc în partea a III-a, dar prima parte, al cărei caracter este dominant, este de o factură clasicizantă, impusă dealtfel de însuşi genul simfoniei concertante.

Înregistrarea este de bună calitate, iar interpretarea excelentă.

STM — ECE — 01120

3. PAUL CONSTANTINESCU

— *Sonata bizantină pentru violoncel solo* (I. Praeludium — Moderato; II. Passacaglia — Andante; III. Finale — Maestoso).

— *Două studii în stil bizantin pentru vioară, violă şi violoncel* (I. Andantino; II. Allegro non troppo).

— *Variaţiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul al 13-lea, pentru violoncel şi orchestră.*

Solişti din cadrul Filarmonicii de Stat «George Enescu».
Orchestra de cameră dirijată de Ludovic Baci.

Discul de faţă ilustrează prin trei lucrări instrumentale preocuparea esenţială a lui Paul Constantinescu: explorarea virtualităţilor muzicii bizantine. Compozitorul a săvîrşit o sinteză a resurselor unei muzici de tip esenţialmente monodic şi vocal, şi a unei concepţii componistice de factură europeană. De aceea Paul Constantinescu s-a oprit asupra modelului sonatei solistice a lui J.S. Bach, cu pronunţate trăsături polifonice, mai curînd decît asupra sonatei clasice care este cristalizarea unei dialectici armonic-tonale; sau s-a oprit asupra formei de lied (în *Studii* . . .), ca prototip frecvent în oricare sistem de gîndire muzicală; a apelat de asemeni la variaţiunile libere, în care forma se constituie pe măsura materialului.

În *Sonată* şi în *Variaţiuni* . . . , melodiile provin din colecţia lui I.D. Petrescu.

Discul a fost realizat cu concursul unora dintre cei mai valoroşi interpreţi români, în condiţii foarte bune de înregistrare şi imprimare.

STM — ECE — 01188

4. DOCUMENTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN MUNTENIA, MOLDOVA ŞI TRANSILVANIA.

Discul nr. 1: secolele XIV—XVI.

EUSTATIE PROTOPSALTUL — *Imn kalofonic*
ANONYMUS — *Ziua învierii*
FILOTEI MONAHUL — *Pripeală*
ANONYMUS — *Stihira I « La laude »*
DOMETIAN VLAHUL — *Paharul mîntuirii*

★

JOHANNES HONTERUS — *Odae cum harmoniis:* a) *Ia de pre noi tu Doamne*
b) *Choriambicum asclepiadeum*
c) *Iambicum dimetrum*
d) *Iambicum dicolon*

GEORG OSTERMEYER — *Si bona suscepimus de manu Domini*

JOHANNES HONTERUS — *Odae cum harmoniis:* a) *Phaletium hendecasyllabicum*
b) *Gliconium ec aliud*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c) *Iambicum dimetricum catalecticum*
d) *Alemanium dactilicum*

Corul de cameră « Madrigal », dirijor Marin Constantin.
Solişti: Eremia Stere (3), Ştefan Pruteanu (4, 5), la orgă: Mircea Drăgan (8 a, b, c, d).

Este primul disc din seria pe care « Electrecord »-ul îşi propune să o dedice muzicii culte practicate în trecut pe teritoriul României. La realizare îşi dă concursul renumitul cor de cameră « Madrigal » condus de Marin Constantin, ale cărui iniţiative de a reînvia vechea noastră cultură muzicală sînt demult cunoscute şi apreciate. Discul beneficiază de prezentarea unuia dintre cei mai competenţi cercetători ai muzicii bizantine, prof. Gheorghe Ciobanu.

Din cauza circulaţiei, uneori în decurs de secole, a aceloraşi cîntări ori pe cale orală, ori prin repetate copieri, este foarte dificil, în unele cazuri chiar imposibil de stabilit autorul lor. De aceea s-a preferat, de pildă, ca prima cîntare să apară pe disc sub numele lui Eustatie Protopsaltul de la Putna, după al cărui manuscris (din 1511) este redată, deşi după cercetările lui Gh. Ciobanu, autorul ei ar fi de fapt Ioan Cucuzel (1280—1360) sau, dintre melodiile polifonice de tip occidental (faţa a II-a a discului), în afară de motetul lui Georg Ostermeyer (reconstituit de Franz Xaver Dressler), celelalte apar sub numele lui Johannes Honterus, care a publicat în 1548 la Braşov colecţia *Odae cum harmoniis*.

Se remarcă înalta calitate a înregistrării, realizată cu o deosebită fineţe în ceea ce priveşte dozajul vocilor (Cornelia Cotaibă).

STM — ECE — 01199

ANCA JALOBEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p., 3 pl., 48 lei; vol. II, 1849–1918, 1971, 568 p., 60 lei; vol. III, 1919–1944, 1973, 624 p., 69 lei.

MIRCEA VOICANA ş.a., **Enesciana I**, 1976, 182 p., 27 lei.

CLEMANSA-LILIANA FIRCA, **Direcţii în muzica românească**, 1900–1930, 1974, 169 p., 10,50 lei.

CONSTANTIN SCHIFIRNEŢ, DUMITRU BAZAC, **Adolescenţii şi cultura. Opţiuni pentru teatru şi lectură**, 1974, 195, p., 10,50 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere alese**, I, 1976, 92 p. + 32 p. facs., 31 lei.

MIRCEA VOICANA ş.a. (sub red.), **Muzica şi publicul**, 136 p., 8,50 lei.

BREZIANU BARBU, **Opera lui Constantin Brâncuşi în România**, 1976, p., 50 lei.

BREZIANU BARBU, **Brancusi in Romania**, 315 p., 57 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII CLASICE

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Bucureşti.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 24, P. 1–218, BUCUREŞTI, 1977

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro